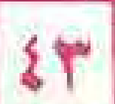


لسانيات الاختلاف





د . محمد فكري الجزار

كتابات نقدية

٤٣



الهيئة العامة لقصور الثقافة

لسانيات الاختلاف

محمد فكرى الجزار

سبتمبر ١٩٩٥

كتابات نقدية

شهرية

الهيئة العامة لقصور الثقافة

المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالي

١٦ شارع أمين سامي

القصر العيني - القاهرة

رقم بريدي ١١٥٦١

المقدمة

- مشروعية المقدمة:

إن كل لغة ، في وجودها الفعلي ، هي نص نوعي يتمتع بكفاءة بنائية قادرة على إسقاط ماهيته على وعي متلقيه ، غير أن طبيعة اللغة المخاتلة تضفي على نصها ، أيًا كان نوعه ، سمة أخرى ، ربما كانت نقيضة للأولى ، هي طواعيته المذهلة لفعل الوعي عليه ، ومن ثم إضفاء ماهية خاصة بالوعي أكثر من خصوصيتها بالنص ، ذلك أن اللغة ، حتى في أشد صورها صرامة - أعني اللغة العلمية - حمالة ذات أوجه ، ومن ثم فلابد لدراسة تدور عنها من " مقدمة " تضبط الحركية الدلالية للغة، وتؤطر فعالية الوعي المتلقي لتلك الدراسة داخل شروطها ووفقًا لمقاصدها ، فإن أدنى صلة تقوم بين الفعاليات الذاتية لذلك الوعي وبين الحركية الدلالية للغة كفيلة بتدمير البنية المعرفية لنص الدراسة تدميرا كاملاً . لابد - إذن - ، لكل دراسة عن اللغة ، من مقدمة هي شك أولي بإخلاص اللغة ووفائها لنوايا منتجها وأهداف إنتاجها ، وتصبح " المقدمة " حتمية في مجال "النقد الأدبي" حيث الاشتباك قائم ، ولابد من قيامه ، بين لغة الموضوع ولغة دراسته ، بلا أدنى أمل في فضه ، مادمنا لانلجأ

إلى الرموز الرياضية أو المتغيرات المنطقية .

المقدمة ، إذن ، بل المقدمة المسهبة ، حتمية منهجية فى هذا المجال ، من أجل ضبط حركية اللغة وتحديد فعالية الوعى ، وربما لذلك كانت " المقدمة " آخر مكتوب وأول مقروء ، ليدل هذا التضاد الوظيفي على الهدف منها الذى يتمثل فى إقامة مطابقة ضرورية أو شيء قريب منها ، بين أهداف الرسالة ومحصول المتلقي ، وذلك قدر الإمكان ، فالريبة باللغة تظل قائمة ، سواء هناك فى الدراسة أو هنا فى المقدمة ، إذ إن اللغة، كل لغة ، ما إن تتخلص من سلطة فاعلها حتى تمتلك فعلها الخاص .

- الدراسة بين موضوعها وعنوانه :

١- إن " عنوانًا " ماهو سيميولوجية مختزلة لموضوعه ، على إختلاف فى طبيعة عمل إشاريات العنوان باختلاف طبيعة الموضوع ، فعنوان عمل أدبى لإشارياته طبيعة عمل تختلف عن طبيعة عمل إشاريات عنوان عمل نقدى ، فالمنهجية الواجبة للأخير ، والنسق المعرفى الذى تقع فيه هذه المنهجية تؤطر إشاريات العنوان داخل محددات لغوية تجعل إحالة العنوان إلى موضوعه تمتلك درجة عالية من المباشرة والوضوح ، غير أن

كلاً من الوضوح والمباشرة هذين لايتحققان بيسر ، مادمنا - كما سبق القول - نستخدم لغة من اللغة تمتلك الكثير من المترادفات والمشتركات اللفظية والمتضادات المعنوية ، كما تمتلك أيضًا الكثير من مستويات الاستعمال التى جعلت الغموض قرينًا للأداء اللغوى وإن كان بنسب متفوانة ، هذا بالإضافة إلى فعالياتها الخاصة بها فى إنتاج الدلالة ، والتى قد تنحرف - فى غيبة الضبط والمراقبة - عن مقاصد منتجها ، ومن ثم يكون تحليل العنوان ضبطاً ومراقبة للغته من أجل تحديدها من جهة ، ومن جهة أخرى لإضاءة إحالاته إلى موضوع الدراسة .

٢- لايبدو عنوان الدراسة : " الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة .. " شعر إبداع " نموذجًا ، لايبدو بريئًا من : -

أ- عدم تحدد مفهوم " الجمالية " وبالتالى تميع موصوفها " الخصائص " .

ب- عدم شيوع مصطلح " النص " والاستعمال الخاص لمصطلح " بناء " .

جـ- الاختلاف الذى مازال قائمًا حول " الحداثة " عمومًا

والحداثة " الشعرية " خصوصاً .

أولاً " مفهوم " الجمالية " في الدراسة :

ارتبطت الجمالية بمذهب " الفن للفن " فصارت مصطلحًا يتعلق بالشكل أساسًا ورفضت أية قيمة يمكن أن تكون للمحتوى[1] ثم ذهب أصحاب نظريات " التلقي " والاستقبال إلى أن " الجمالية " ليست خصيصة قارة في " الجميل " ولكن في عمليات تلقيه [2] ، وليس من شك أن كلاً من النظريتين لاتخلوان من تطرف في النظر إلى العمل الفني .

وإن كانت النظرة الثانية أقرب ، إلى حد ما ، إلى مفهوم الدراسة للجمالية التي تتجلى في الأثر الناشيء عن طبيعة العمل وعمليات تلقيه المشروطة بالمنهجية ، وهذا يعني دخول المتلقي

١- يراجع : ر . ف . جونسن - الجمالية - ضمن موسوعة المصطلح النقدي - ت : د / عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ط ٢ - ١٩٨٢.

٢- يراجع كل من : أ- سعيد توفيق - الخبرة الجمالية ... دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط ١ - ١٩٩٢ ، ب روبرت سي هول - نظرية الاستقبال " مقدمة نقدية " - ت : رعد عبد الجليل جواد - دار الحوار - اللاذقية - ط ١ - ١٩٩٢ ، جـ - وليم راي - المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية - ت : د / يؤيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٧

عنصراً فاعلاً فى إنتاج الجمالية ، مع وجود دور مكافيء له يقوم به العمل الفنى من حيث طبيعته ، ووصف " الخصائص " بالجمالية ، بهذا المنظور ، يعنى أنها ليست قادرة فى العمل ذات وإنما هى ناتج تفاعل منهجية التلقى وفنية العمل ومن ثم تبتعد الخصائص عن كونها سمات شكلية كما فى مذهب " الفن للفن " وتنغرس تماماً فى " دلالية " العمل أى فى نصيته .

ثانيا: مصطلحا " النص " و " البناء " :

ينطلق تصور الدراسة لـ " النص " من نظرية البلغارية "جوليا كريستيفا " والفرنسى " رولان بارث " ولكن بإضاءة هذه النظرية بمفاهيم لغوية وردت النظرية اللغوية عند " هاليداى " ، ومن ثم كان " النص " هو : الكيفيات اللغوية التى يحقق بها " العمل " إنسجامه وتماسكه فى كليته الدلالية ، فالنص هو تماماً - حسب كريستيفا وبارث - إنتاجية دلالية تتحقق ببناء انسجام العمل وتماسكه ، ولكن ليس على المستوى الجزئى كما هو الحال عند «هاليداى» ولكن على المستوى الكلى بتوسيع مفاهيم الربط والتعليق والإحالة والحذف التى أقرها هذا الأخير.

وعلى ذلك فالعمل الشعرى ليس هو " النص " على الإطلاق، فالأول ، فى وجوده المادى المحسوس ، مكتوباً أو منطوقاً، ليس

غير وسيلة وأداة الإنتاج الأخير الذى يمثل هدفه وغايته ، وتتوقف طبيعة الهدف - بكل تأكيد - على نوعية الوسيلة ، ولذلك كان للقواعد التحويلية دورها بين : " الوسيلة " و " الهدف " لتغتني نظرية النص أكثر فأكثر بالنظرية اللغوية ، ويمتلك المنهج إجراءاته .

أما مصطلح " البناء " فيحقق قطيعة جذرية مع مفهومه فى البنيوية التقليدية فإن الانصراف عن " العمل " إلى " النص " يعنى تحولاً جذرياً من " الشكل " إلى " الدلالة " - دلالة الشكل نفسه - ، لينفتح انغلاق البنية وتتوقف عن كونها نهاية المطاف ، فدلالية " النص " تجعل مصطلحات كالبناء والبنية والبنيوية من قبيل المفردات اللغوية التى تمتلك دلالتها تداوليًا وليس إصطلاحياً ، وإلا فإننا مع بنية لاتحقق وجودها داخل " العمل " وإنما فى نظام " النص " الذى يمد علاقاته إلى ماهو أبعد منه باعتباره إنتاجية دلالية ، إلى عالم الخطاب الذى يؤسسه وعالم الخطابات المغايرة ، وهو الأمر الذى يتحقق فى الفصل الرابع من هذه الدراسة .

ثالثا: الحداثة . والحداثة الشعرية :

الحداثة ، مطلقًا وضعية مـازقية ذلك أنهاوليدة نقيضها

"القدامة" ، ففى الوقت الذى تتولد الحداثة تنقطع فى لحظة ميلادها عما تولدت منه ، وتعكف على صناعة مغايرتها له ، هكذا كانت الحداثة عن الآخر الغربى وهكذا هى عندنا ، على أن الفارق بين الحداثتين أجلى من مجرد هذا الشبه التجريدى ، ففى حين كانت الحداثة " غربًا " حركة مجتمعية منسجمة على مختلف الأصعدة ، كانت الحداثة عندنا طليعية وريادية فى مستوى دون بقية المستويات ، ومن ثم فبينما كانت الحداثة الفنية والأدبية فى الغرب ردًا إنسانيًا على الحداثة التقنية التى كانت تحقق من الاستلاب للإنسانية فى جوهرها أضعاف ماتحقق من تقدم تقنى ومعرفى ، كانت الحداثة الفنية والأدبية عندنا ردًا إنسانيًا – كذلك – ولكن على واقع التخلف والقهر الذى تتنفسه مجتمعاتنا والذى لم ينتج استلابًا ترفيًا كما فى الغرب ، ولكن استلابنا كان أشد بدائية وأكثر بشاعة ، ومن ثم كانت الحداثة العربية حسًا تقدميًا فى الأساس ابتدأ طموح مغايرته وطليعيته بمساءلة نقدية موسعة لكل الخطابات السائدة والموروثة ، منطلقًا إلى تحديث مجتمعه بتحريره من كل مايقمع إرادته الحرة ، ويقهره على إعادة إنتاج تخلفه ، ومن ثم كانت الحداثة الشعرية ، إضافة إلى كونها جمالية خاصة ومغايرة ،

كانت ذات حمولات معر فية وفكرية خاصة ومغايرة كذلك .

على أساس هذه الرؤية وهذا المفهوم للحداثة الشعرية عندنا إلتزمت الدراسة بمعيار هام فى إنتقاء أعمال موضوعها من بين الخليط الإبداعي الذى تميـزت به مـجلة " إبداع " ، كـان هذا المعيار هو المجاوزة التي يحققها " العمل " الشعرى للتقاليد الأدبيـة المـوروثة والسـائدة على السـواء ، سـواء فـى التـشكيل الموسيقى أو فى التقنيات اللغوية وأخيراً ، وهذا هو الأهم فى التقنيات البنائية للعمل الشعرى . تتوضح ماهية الدراسة – إذن – وتتكشف عن دراسـة لشـعر الحـداثة – بالمعـيـار السـابق – المنشور بمجلة إبداع ، على أساس من المنهج النصى ، بهدف اكتشاف الخصائص الجمالية ، بالمفهوم السابق لها ، التى يتوفر عليها بناء النص .

- دواعى اختيار الموضوع :-

لابد لكل دراسة مما يبرر القيام بها فالعلم ، فى نهاية الأمر، وظيفى الى درجة بعيدة ، فليس هو كالفن يمكن أن يطلب لذاته ، وحتى هذا الأخير بإمكانه أن يكون وظيفياً ، وبما تجلت مبررات إختيار هذا الموضوع مى سياق تشريح الواقع النقدى الأدبى الشعر الحداثة .

أولاً : يبلغ المدى الزمنى لشعر الحداثة قريبًا من عشرين عامًا، لوحددناه بظهور جماعة "إضاءة - ٧٧ " ، بما يعنى أنه كظاهرة فنية قد استقرت باعتبارها واقعًا ؟ وليست مجرد محاولات تجريبية من بعض الشعراء ، وهذه الفترة الطويلة نسبيًا على اتجاه أدبى كافية للاعتقاد بنضج تلك الظاهرة وصلاحيتها للدرس والتحليل ومن ثم للنقد .

ثانيًا : لم تقتصر ظاهرة الحداثة على الأسس التى انطلقت منها ، وإنما - أخيرًا - تم تجاوز هذه المحددات النظرية على مستوى الإبداع ، وهو الأمر الذى ظهر جليًا وواضحًا فى أعمال الشعراء السبعينيين الأخيرة ، وهذا أمر دال على نضج الظاهرة واكتمالها .

ثالثًا : منذ مايقرب من السنوات الخمس بدأ تيار جديد أطلق عليه شعر الثمانينات أو مابعد الحداثة ، الأمر الذى يكشف أن شعر الحداثة قد بدأ ، بعد نضجه ، فى توليد اتجاهات فنية جديدة وربما تبين للباحث ، فى هذا الوقت تحديداً، تميزها ومغايرتها للتيار الذى أفرزها .

وبرغم كا ماسبق فقد ظل شعر الحداثة بمنأى عن الدراسة العلمية التى تهدف إلى اكتناه الظاهرة نفسها : ماهى ؟

وماخصائصها ؟ وأى شيء يميزها ؟ ، وكان الواقع النقدى محصوراً فى : -

أولاً : دراسات غير منهجية قام بها الشعراء أنفسهم لأعمال زملائهم وأصدقائهم ، ولم ينطلقوا فيها من منهج نقدى واضح ، بقدر ماانطلقوا من الأطر النظرية التى تحددهم ومن ثم كانت هذه الدراسات أقرب إلى التنظير التوضيحى منها إلى التحليل النقدى .

ثانيًا : دراسات منهجية تمتعت بالكثير من الرصانة العلمية غير أنها دارت حول ملمح بعينه من ملامح الظاهرة .

ثالثًا : دراسات منهجية قامت على دراسة عمل شعرى بعينه.

رابعًا : دراسات منهجية للأعمال الكاملة لشاعر ما من شعراء الحداثة .

ولايبدو أن أيا من الدراسات - باستثناء ثانيًا - اختصت بدراسة الظاهرة فى نصوصها المختلفة ، وقد ترتب على هذا أن ظلت ظاهرة الحداثة الشعرية مفتقرة إلى أدوات التعريف، محرومة من الوعى بها باعتبارها - كما سبق القول - اتجاهًا طليعيًا يتمتع بجماليات لها حمولتها المعرفية وموقفها الفكرى والاجتماعى ، وظل شعر الحداثة - تبعا لهذا - منذوراً لكلا

التطرفين : العاشق والمبغض . فى الوقت نفسه كان المنهج الحديث الذى عرف عندنا - كالبنيوية الشكلية ، والبنيوية الاجتماعية والسيكلوجية - يفقد آخر مسوغات تطبيقه فى ظل معرفتنا بوضعيته التاريخية فى الغرب باعتباره خطاباً ماضوياً تم تخطيه ونقده ، والانتهاء الى مايشبه التفلسف النقدى على يد " جاك ديريدا " فى فرنسا . وتعانق الغيابان ليتأسس اغتراب شعر الحداثة داخل مجتمعه وبين جمهوره . يتأسس - إذن داعيان رئيسيان لأختيار الموضوع .

أولاً : دراسة ظاهرة شعر الحداثة المهملة فى الخطاب النقدى باعتبار هذه الظاهره واقعًا أدبيًا نعيشه مهما كان موقف الذائقة الفردية منه .

ثانيًا : بناء منهج علمى قادر على اكتناه هذه الظاهرة الشديدة التعقيد والبالغة الغموض .

ولاتخرج أهمية هذه الدراسة عن هذين الداعيين ، غير أن السؤال الملح هو : كيف يمكن للدراسة و منهجها أن يتزامنا فى ممارسة واحدة ؟

يخفى كل إنتاج ، أيا كان نوعه ثقافيًا أو ماديًا ، عمليات إنتاجه فلانراه بين أيدينا إلا مكتملاً ، بينما يستند اكتماله الى

تاريخ من الفرض التجريب والتعديل ، وهكذا الدراسة هذه تعانق فيها الفرض وتجريبه لتنتهي إلى ماانتهت إليه من بناء ذاتها في الوقت الذى تبنى فيه منهجها .

المنهج - فروضه النظرية، وإجراءاته التطبيقية :

برغم ماتزعمه الدراسة من خصوصية لمنهجها ، فإن هذا المنهج لايبدأ من فراغ وكذلك لايقطع مع غيره من مناهج ، وإنما يتصل بها اتصالاً نوعيًا ويوظف ماقبله توظيفًا خاصًا، وهو في هذا وذاك يبدأ أساسًا من " اللسانيات الحديثة " سواء البنيوية عند " دى سوسير " أو التوزيعية عند " هاريس " أو التوليدية التحويلية عند " تشومسكى " .

ان اللسانيات الحديثة تقدم للمنهج أساسه العلمى انطلاقًا من كون " العمل الشعرى " هو ، في الأصلَ ، لغة من اللغة يظل مشدوداً إليها وإن تميز منها ، ومحكومًا بها ولو انقطع عنها ، وقد تمثل هذا الأساس اللساني في توزيع " العمل الشعرى " على مستويات الدرس اللغوى :

الفونولوجيا (الإيقاع) والمورفولوجيا (التشكيل اللغوى) والنحو أو التركيب (البناء النصى) والسيميولوجيا (التناص)، على أن توازى مستويات الدرس في اللغة وفي النقد لايعنى

تماهيها ، فإنه يظل للهدف المختلف في كل منها دوره فى تمييز هذا من ذاك ، ولذا كان هدف الدراسة المتمثل فى إنتاج دلالة العمل الشعرى عند كل مستوى من مستويات دراسته ضابطًا للإجراءات الواجبة فى كل مستوى .

الأساس اللغوى الثانى تمثل فى هذا الذى ذهب إليه " تشومسكى " من أن هذا القدر الهائل من الظواهر اللغوية (الجمل) سواء المتداول أو الممكن تداوله ، يرتد إلى عدة قواعد توليدية محدودة ، وقد استبدل " المنهج " وصف القواعد بأنها " توليدية " بصفة أخرى أقرب إلى هدفه وهى أنها قواعد إنتاجية محدودة هى المسئولة عن تولد كل هذه الأعمال الشعرية" نصًا " منسجمًا متماسكًا ..

الأساس اللغوى الثالث تمثل فى " القواعد التحويلية " و"القواعد التوزيعية " عند كل من " تشومسكى " و " هاريس " ، فإن الإنتقال من قواعد الإنتاج المحدودة إلى كل هذه الظواهر غير المحدودة لابد أن يمر بمرحلة وسيطة هى " التحويلية " تساندها قواعد توزيع تعمل على إثراء التنوع فى تلك الظواهر .

كل هذه أسس أو لنقل " مصادرات " تمتلك وثوقيتها من علم اللغة ، وتأتى مرحلة الفرض ، هذه المرحلة الغائبة تمامًا عن

الدراسة ، أو هذه التى لاتظهر فى أية دراسة ، ولقد انتهى التجريب إلى عدة فروض يزعم صحتها ، وتمثلت فى :

أولاً : إن إنتاج الدلالة اللغوية - خاصة فى الشعر - لايعود حتمًا إلى النظام اللغوى ، وإن كان هذا الأخير يظل فاعلاً فى شرح وإيضاح هذه الانتاجية ، أيا كان موقعها منه .

ثانيًا : إن " الشعرية " ، فى الحداثة وسواها ، لايمكن أن تتحدد فى مجرد وقائع الانحراف أو التجاوز التى افتتحتها الشكلية الروسية واستثمرتها ، إلى أبعد مدى ، الأسلوبيات الحديثة على تنوعاتها ، وإنما " الشعرية " خطاب جمالى يتفرد عن الخطابات الأخرى بنوعية الدلالة التى تشكله ، كيف تؤدي؟ ليس على مستوى " العمل " الشعرى ، ولكن على المستوى نص هذا العمل ومن ثم لامجال لاستبعاد أنماط استعمال لغوي ربما اشتبهت على المستوى الشكلى بالاستعمال النفعى أو التداولى.

ثالثاً : إن بناء العمل الشعرى " نصًا" - أى دلالة كلية - يعنى تفكيك البنية الشكلية لهذا العمل إلى عناصرها المكونة لها وتنحية مجموع العلاقات بين هذه العناصر ، فهى علاقات لها وظيفة شكلية أساسًا خاصة بتعيين تلقى العمل فى مجال التلقى

الشعرى ، ومن ثم القيام بقراءة موسعة لإمكانية تلك العناصر إقامة علاقات دلالية فيما بينها .

رابعًا " إن تحرير العناصر البانية " للعمل " الشعرى من علاقاتها الشكلية يطلق من حرية تلك العناصر فى إقامة نوعين من العلاقات، علاقات حضور فيما بين بعضها البعض وعلاقات غياب تتمثل فى استدعاء الخطابات السابقة التى سبق لها المشاركة فى إنتاجها ، الأمر الذى يجعل " التناص " الأفق الدلالى الأخير الذى يترقى إليه " النص " .

خامسًا " إن " التماسك " ، " والانسجام " ، وهما مصطلحان منقولان عن "النحو الوظيفى" عند "هاليداي"، و "رقية حسن " ، لايختصان بالعمل، وإنما يتم إلحاقهما بالبنية النصية أو الدلالية الكبرى، وهما أخيراً معيار صواب الإجراءات التطبيقية من خطأها .

وقد تولدت عن الفروض السابقة مجموعة من الإجراءات التطبيقية التى وجدت طريقها إلى الدراسة فى كل فصل من فصولها، وحسب المستوى الذى تعانى تحليله كما هو واضح فيها .

تقسيم الدراسة :

لاينفرد " المنهج " أو " الموضوع " ، ولايجب أن ينفردْ أيًا منهما ، بتقسيم الدراسة ، وإنما يتعانق الأثنان فى هذا التقسيم، وعلامة هذا انسجام الموضوع مع رؤية المنهج لمستويات دراسته ، وعلى ضوء الأسس اللغوية التى انبنت على أساسها الفروض السابقة ، وبناء على التوازى القائم بين مستويات الدراسة فى كل من " اللغة " و " النقد " فقد انقسمت الدراسة إلى أربعة فصول :

الفصل الأول : " البنيات الإيقاعية " ويقابلها ، فى النظام اللغوى المستوى الفونولوجى ، وهذه المقابلة فى غاية الأهمية نظرًا لطبيعة هذا المستوى من بناء النص ، حيث تتم معاملة "التفعيلة" معاملة "الكلمة" وتفكيكها إلى مكوناتها الصوتية الأولى - " فونيماتها الإيقاعية " - الأمر الذى يعمل كمعيار تصنيفى للأعمال الشعرية من حيث التزامها بانتظام هذه الفونيمات انتظامًا تكراريًا ، أو تنويع هذا الانتظام ، أو الإضراب عن أى انتظام لها ، وقد أدى هذا إلى الكشف عن موجبات هذا الإيقاع، والذى تمثل فى أن " الدلالة " - وإن على المستوى الجزئى - تتحكم بكل عناصر العمل الشعرى موظفة إياها للمشاركة فى إنتاجها .

الفصل الثانى: "بنيات التشكيل اللغوى أنماطها ودلالاتها"،
ويقع هذا الفصل على الشكل اللغوى للعمل الشعرى ، ويقابله فى " النظام اللغوى " المستوى الموفولوجى ، غير أن المورفولوجيا الشعرية إبداع وليست قانونًا أو سماعًا ، ومن ثم فإن كل إمكانات التركيب اللغوى قابلة لأن تشكل جماليات من خلال الممارسة الإبداعية ، خاصة فى شعر الحداثة ، وعلى هذا الأساس وجدت جميع الاحتمالات المنطقية فى التشكيل الشعرى، فوجدت أنماطا ثلاثة : نمطًا وظيفيًا يتعامل داعياً مع المستوى التداولى للغة ، ونمطاً تجاوزيًا يحقق ماأسماه " جون كوهين " الخطأ الشعرى – مع التحفظ على أية قيم يتضمنها –، ونمطا إغرابيًا ينقطع تمامًا عن النمطين السابقين ليحقق إبداعية كاملة فى بناء العالم الذى تحيل إليه لغته .

تبقى أخيراً ملاحظة هامة تدور عن توازى المورفولجيتين اللغوية والشعرية ، إن القوانين المشغلة فى اكتناء المورفولجيا الشعرية هى قوانين نحوية ، والنحو ليس هو المورفولوجيا اللغوية ، أو الصرف ، وهذا الاختلاف مقصود تمامًا ، حيث يدل على إلغاء أية فاعلية للتركيب الجزئى (النحوى) للاشتباه بالبنية النصية التى تعمل فيها قوانين النحو العام بشكل أكثر

دينامية ، وكأن بنية التشكيل اللغوى قياساً إلى البنية النصية هى مجرد " كلمة " كتلك التى تمثل موضوع المورفولجيا اللغوية

الفصل الثالث: "النص والبنيات النصية" ويقابله المستوى السينتاكسى " Syntax – فى النظام اللغـوى ، ولاتبلغ المقابلة بين " الشعر و " اللغة " ماتبلغه فى هذا الفصل حيث يمثل تركيب " الجملة النحوية بتماسكه وانسجامه وبالتالى بدلالته الصورة التى يقوم على أساسها تفكيك أوسع من التفكيكين السابقين الصوتى والشكلى ، وتبرز القواعد التحويلية والقواعد التوزيعية وحتى التداولية وتشغل جميعًا من أجل بناء دلالة العمل الكلية أى بناء نصه .

الفصل الرابع: "التناص والخطاب النصى" وفيه يتم التحول عن " النظام " اللغوى بشكل تام باتجاه السيميولوجيا حيث العلاقة تبتكر قانونها ، وحيث تمتلك نظامها الخاص بها ، وحيث – وهذا هو المهم – لايبعد النظام السيمولوجى ، أيا كان نوعه، عن نظام الجماعة التى تتداوله ، فى السيميولوجيا الشعرية تكون مع حركة العلامة Sign فى أفق من العلاقات الممكنة ويكون امتلاكها نظامًا موقفًا داخل هذا الأفق ، إنه عالم " الخطابات ... ، وإن العلاقات الممكنة هى فعالية " التناص " وذلك النظام السيميولوجى هو بالضبط الموقف الجمالى الذى

يتخذه النص عبر فعالية " العلامة " التناصية في تحويل تلك العلاقات الممكنة إلى علاقات قائمة فى فضاء النص .

وأخيراً فقد كانت " الخاتمة " استخلاصاً وصفياً لما تم بهذه الفصول ، حيث إن موضوع الدراسة ليس بإمكانه أن تفرز دراسته نتائج فى نقاط محددة من تلك التى تكون ممكنة فى الموضوعات الأخرى .

الفصل الأول
البنيات الإيقاعية

اولاً (مدخل نظرى)

تتقدم اللغة الشعرية الى المتلقى عبر وسائط فنية عدة تحمل الخصائص الجنسية لنصها كان شعراً أو قصاً أو سواهما ، وحسب الطبيعة البنائية لهذا لنص أو ذلك ، وتتراتب تلك الخصائص أو تتضافر أو تمتزج فلاتتبين خصيصة من سواها إلا بعد جهد تفكيكى تركيبى خاص .

والشعر العربى ، عبر تاريخه الطويل نسبيًا ، تميز بترتب خصائصه فاحتلت قيمه الإيقاعية ، وبوجه خاص الجانب الوزنى منها ، مقدمة نصه ، وربما لهذا السبب لم يعد الحقيقة من حد الشعر قديمًا بالوزن والقافية (١) ، وقد روعى أحدهم هذا الحد ودلالته فأضاف إليه مارتآه شرطًا لازمًا لتحقيق الإيقاعية التى يتهدى إليها فقال : " إن أقل مايكون منه شعراً أربعة أبيات بعد أن تتفق قوافيها . فأما دون أربعة أبيات منه ، أو مايجري

١- يقول قدامة : " إن أول مايحتاج إليه فى العبارة عن هذا الفن : معرفة حد الشعر المائز له عما ليس بشعر ، وليس يوجد فى العبارة عن ذلك ، أبلغ ولاأوجز مع تمام الدلالة من أن يقال فيه : إنه قول موزون مقفى يدل على

مجراه في قلة الكلمات فليس بشعر " [1] ، ثم يستدرك على حد الشعر فينفي أن يوصف البيتان يختلف وزنها بكونهما شعراً[2] الأمر الذى تمثل في انتقاء الخليل ، من الشعر ماواءم رؤيته[3].

يدلناماسبق على عناية القدماء بالإيقاع الوزني عناية أر ست شروطاً لشعرية الشعر

كلها تخص هذا الإيقاع ، وهي :

= معنى " نقد الشعر " – تحقيق : كمال مصطفى – الخانجي / القاهرة، ط ٣ / ١٩٧٨ – (١٧) – وقد أهملنا عامدين قوله " يدل على معنى " فهذا مايجب أن يتوفر في كل كلام كان شعراً أو لم يكن .

(١) الباقلاني – إعجاز القرآن – تحقيق : السيد صقر – دار المعارف / القاهرة / ط ٥ / ١٩٨١ – (٥٥) .

(٢) الباقلاني – المصدر نفسه (٥٤) – إن ماذهب إليه الباقلاني وان كان منطلقاً من محاولته نفي صفة الشعر عن بعض آيات القرآن التي جاءت على وزن شعرى معروف فإنه يحمل نظرة عن شعرية الشعر ، أو حسب قوله مايكون به الشعر شعراً لايمكن لنا إهمالنا . ان مناسبة الكلام أو خصوص السبب لايمكن أن تلفتنا عن مضمونه أو عموم اللفظ .

(٣) في هذه القضية يراجع : د / عبد الله الغذامي – الصوت القديم الجديد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة / ١٩٨٧ – من (٨٩) إلى (١٥٠) – وأيضاً د / على يونس – نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي الهيئة العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٩٣ – من (١٧٢) إلى (١٧٥).

١- توفر الوزن ووحدته بطول القصيدة .

٢- توفر القافية .

٣- ألا تقل الأبيات عن أربعة لكى تعد شعراً .

ويبدى الشرط الثالث رعاية للوزن وقيمته الإيقاعية بتحديد المدى الزمنى الذى لايجب أن ينقص عن مقدار معين ، مهما كان المعنى مكتملاً ، حتى يمكن أن تتحقق تلك القيمة ، وبنظرة جامعة فإن الشروط السابقة جميعاً تتسق ومالنتهى اليه الجهد العبقرى " للخليل بن أحمد الفراهيدى " الذى أجرى عملية انتقاد واسع أخضع المووث الشعرى لها فاعتمد منه مااطرد وفقا لتصوره هو عن الايقاع الوزنى هذا الذى انحصر فى التكرار الزمنى والتماثل بين الوحدات المتكررة ، ولم يعترف بالخروج عن هذا التماثل إلا فى دائرة ضيقة للغاية تحت ماأسماه " الزحافات " و " العلل " وكان من نتائج جهد " الخليل " ، الذى لايؤكده إطلاقاً ماأهمله من الموروث الشعرى ، أن انحسر الإيقاع عن اللغة التى أنتجته واستقل بنفسه ليصبح مقصوراً على عنصر وحيد من عناصره هو " الوزن العروضى " ، وبينما اهتم " البديع " بإيقاعية اللغة فقد ظل ذاك غير هذا ، وإن كانت

السمة الشكلية قد غلبت على الأثنين معاً .

ولم يكن أثر الشعر الحر في بدايات القرن العشرين ، على أقصى تقدير لهذه البدايات جذرياً في تغييره لفلسفة الإيقاع الشعري ، إذ انصب جهده الإبداعي في الأغلب على نقض قانونية التماثل بينما أقر التكرار الزمني مؤسساً " التفعيلة " كوحدة وزنية مستقلة في مواجهة " البحر" وهو المفهوم الخاص بالتماثل . إضافة إلى الخروج على شرط وحدة القافية .. مع الشعر الحر إذن ، اهتز النسق بما سمح بإعادة الترتيب الداخلي ، وهكذا لم يكن الشعر الحر – وفقاً للشاعرة نازك الملائكة – غير " ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة أننا ، مع الشعر الحر ، إزاء دعوة إلى دراسة الإمكان التي تقدمها بحور الشعر العربي " (١) .

١- نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين / بيروت / ١٩٨٣ – (٦٩ ، ٧٠)

فقط مع شعر الحداثة تنفصل شعرية الشعر عن إيقاعه الوزنى وينسحب هذا الأخير من مقدمة العمل الشعرى ليصبح مجرد عنصر من عناصر الشعرية ، وليتمزج امتزاجاً بنائياً مع بقية عناصرها ، حتى ليصبح خفوت الإيقاع الوزنى أول مايصدم الذوق الذى نماه الشعر التقليدى ، وهذا الخفوت يبرز حقيقة هامة تتمثل فى أن " النظم ، أو الوزن الشعرى ، قد كف عن أن يشكل الشرط الأساسى أو الأولى للحقيقة الشعرية المعاصرة ، ولم تعد مشكلة القصيدة العربية الحديثة مشكلة نص موزون ، وإنما مشكلة " عمل شعرى " ، فأبرز ماينبغي أن يميز القصيدة الحديثة هو مايمكن تسميته بالوحدة بين طبيعة الرؤية الشعرية ، ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر.[1] ' ومن ثم صار الإيقاع الشعرى عموماً ظاهرة أوسع من مجرد الوزن فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتى صار من الممكن عقلاً وذوقاً الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية وإيقاع

الدلالة ، بل وإيقاع التنظيم الطباعى للصفحة الشعرية ، وكلها إيقاعات وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة ، أما مجرد الوزن

١- د / محمد حمود - الحداثة في الشعر العربي المعاصر - دار الكتاب اللبناني / بيوت/ ط / ١٩٨٦ - (٧٥)

والقافية - الحد التراثي للشعر - فما عاد شرطاً لشيء وإنما تم التعامل معهما كعنصرين بنائيين يمكن أن يوجدا فى عمل شعرى كما يمكن ، بنفس القدر ، ألا يوجدا إطلاقاً دون أن يحرم العمل من وصفه بالشعرية كما فيما أطلق عليه " قصيدة النثر " (١) ، لم يعد الإيقاع الشعرى إذن مجرد ملحق ترخيمى منوط به أداد وظيفة سمعية كل علاقتها ببنى النص الأخرى هو المصاحبة بل على العكس تماماً " أصبح العامل البنائى المسيطر فى بيت الشعر والذى يعدل ويكيف بقية العناصر ، ويمارس بالتالى تأثيراً حاسماً على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفبة والدلالية " (٢) ، على أن نفهم الإيقاع بمعناه الواسع الذى سبق الإلماع إليه .

غير ان الأمر الجدير بالملاحظة أن تطور الشعر العربى قد ارتبط ارتباطا وثيقا بمنظور المرحلة للإيقاع عموماً والوزن على وجه الخصوص ، ولاتشذ الحداثة الشعرية عن ذلك الأمر فقد

---

(١) ينوي الباحث أن يناقش هذا المصطلح " قصيدة النثر " خاصة وأنه وليد المحاولات الأولي لتطوير شكل القصيدة العربية وقد اتسمت في غياب الوعي النقدي بالسذاجة إذا ماعددناه مصطلح منهجيا وليس وصفيا .

(٢) د / صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - دار الآفاق / بيروت/ ط ٣ / ١٩٨٥ - (٧١)

تميزت بتقاليد إيقاعية خاصة تعلن خصوصيتها لمتلقيها وتستعلن خصائصها بواسطتها ، وكان وراء تلك التقاليد الإيقاعية عدة عوامل :

"العامل الأول " رؤية العالم :

تمثل رؤية العالم مصطلحاً أساسياً فى علم اجتماع الأدب وخطابه النقدى ، وقد كان " لوسيان جولدمان " أول من اعتمده أساساً لعمله النقدى الذى أطلق عليه البنيوية التكوينية أو التركيبية ، وقد دخل هذا المصطلح ضمن البنية الثقافية والمعرفية التى للمبدع الحداثى يقول الشاعر " مهدى بندق " إن " الأشكال الفنية إنما تمثل تطوراً مواكباً لتطور القيم الاجتماعية والأبنية السياسية بما ينعكس على وعى المبدع سلباً أو إيجاباً .. الأشكال الفنية لابد وأن تكون مساوقة لتطور المنظور الأساسى للكون وللحياة والمجتمع لدى المدعين جميعاً سواء أدركوا هذاإدراكاً فكرياً أو أحسوه مجرد إحساس فحسب " (١) إن هذا الوعى بالدور الإبداعى لرؤية العالم فى الشعر تلفتنا الى المتغيرات الاجتماعية والثقافية . إضافة إلى المتغيرات

(١) مهدى بندق- مقدمته لديوانه " امتحان أحمد بن حنبل " - كتاب المواهب العدد : ٤٠ / القاهره ١٩٨٧ - (٧١)

الاقتصادية للمرحلة الراهنة التى تمثل زمنية الحداثة الشعرية[1] .لقد ولدت الحداثة الشعرية فى السبعينات القلقة التى شهدت تحولات اجتماعية جذرية سحبت فاعلية الطبقة المتوسطة وجعلت منها مجرد هامش اجتماعى منفعل بما يجرى دون أن يكون لها أن تفعل فيه ، وعلى المستوى السياسى اختلطت أوراق الخمسينات والستينات بشكل فاجع ، وشجب الحلم الجمعى وتحولت ثوابته إلى محض متغيرات تم تجاوزها سريعاً دون أن تتضح البدائل ، وكانت التبعية الاقتصادية قد هيمنت على الواقع اليومى لمعظم المجتمعات العربية ، وكان من جراء واقع العجز والتفتت هذا أن صار الفعل الثقافى ، ومن صوره لإبداع الفنى والأدبى ، مشروع أفراد ، وليس عملاً مؤسسياً ، الأمر الذى ألغى الإطلاقية من كل شيء وسادت الاحتمالية والشكية ، ووجد الفنان والأديب نفسيهما فى عملية تأسيسية بكر لأشياء هذا العالم ، وكان للذات الإنسانية أن تكون مركز التأسيس ، الأمر الذى وسم شعر الحداثة خصوصاً وأدبها عموماً بالغموض ، وقد صارت الذات ، فى فرديتها المطلقة

(١) يراجع فى هذا د / صبرى حافظ - تحولات الشعر والواقع فى السبعينات - مجلة ألف / الجامعة الأميريكية / القاهرة / العدد : ١٩٩١/١١ - من (٢٢) إلى (٢٥)

والتى لاسبيل إلى اكتناه تناقضاتها أو اكتشاف تواتراتها ، المركز المعرفى للواقع ، ولما كان الإيقاع الشعرى واحداً من مكونات " النص . الدلالية فقد اتسم هو أيضاً ، بالسمة التى أفردت شعر الحداثة مما سواه من شعر فصار إيقاعاً غامضاً لايتميز بذاته وإنما يندمج بنائياً فى البنية النصية الكبرى حائلاً نصيبه من دلالتها .

العامل الثانى : اتساع مصطلح " الشعرية " Poetic المشتق من جنس " الشعر " لقد اتسع مصطلح الشعرية عما اشتق منه ليسم أجناساً أدبية أخرى بسمات كانت إحدى الخصائص المميزة لجنس الشعر نفسه ، الأمر الذى طرح هذا الأخير لمساءلة حدوده عن مدى رسوخها فى تربة جنسها ، وأكد الإبداع ، سواء منه الشعرى أو الروائى ، هذا المنزع النقدى ، فتبودلت الخصائص المميزة فيما بين لأجناس الأدبية الثلاثة الكبر ى " الشعر والمسرح والرواية ، وقد أدى هذا إلى أن خرج " الشعر " من شرنقة الغنائية الخانقة إلى آفاق تشكيلية رحبة تتضافز فيها خصائص أجناس مختلفة وتوظف تقنياتها التشكيلية فتهاوت – تبعاً لذلك – " الجدران التى تفصل بين الأجناس الأدبية فتحضر الدراما والقص والحوار

والأغنية"[1] على قدم المساواة أو بتغليب حضور عنصر أو آخر على سواه ، ومن ثم أصبحت " القصيدة قانون نفسها ولذلك فهي تخلق قانونها الموسيقي الخاص والنابع من حركته الداخلية وضراوتها البنائية [2] ، وعليه صار الإيقاع ، ربما للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي ، إشكالياً إلى حد بعيد مع شعر الحداثة ، نظراً لانهيار الحدود بين الأجناس الأدبية وإغراق ذاك الشعر في الاستفادة من هذا الإنهيار .

العامل الثالث : التاريخ الطويل نسبياً لمحاولات ماأسمى بقصيدة النثر وامتلاكها شرعية فنية وفرت المقبولة فى الذائقة العربية ، وقد بدأ هذا التاريخ مع " جبران خليل جبران " المهجرى كأول ريادة متكاملة فنياً ، ومروراً بتجميع مجلة " شعر " اللبنانية أصحاب التنظير الأول لتلك القصيدة ، وانتهاء بشعراء الحداثة الذين لم تستوعب إبداعهم هذه الثنائية المبتذلة : نظم – نثر ، وإنما تجاوزوها الى سؤال اللغة الشعرية عن شعريتها ، وتركوا لإبداعهم غالباً وتنظيراتهم – فى الأقل – تحديد ماهية هذه الشعرية .. إن الثنائية السابقة التى تقسم

(١) محمد بدوى – ندوة " شعر السبعينات فى مصر – مجلة الكرمل / العدد : ١٤ / ١٩٨٤ / قبرص – (٣٠٢)

(٢) محمد بدوى – المرجع نفسه – (٣٠٣)

الإنتاج الشعرى إلى قصيدة نظم وأخرى قصيدة نثر ، برغم إشارتها إلى توفر عناصر الشعرية فى الأخيرة ، تتضمن إشارة نقيضة ، أعنى إضافة النثر الى " القصيدة " إضافة فهمها أحد معاصرى شعراء الحداثة فقال : " إن اسمها يعلن بصراحة عن نقصها"(١) ، وهى تسمية تعتمد " الوزن " ، ليس مكوناً شعرياً فهو كذلك ، وإنما مكوناً لماهية الشعر ، الأمر الذى يعيدنا الى فهم " ابن سينا " لكتاب " ارسطو " فن الشعر وماسماه " الأقاويل المنثورة المخيلة " (٢) ثم تقريره جازماً " وإنما يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن " (٣) : ولايبعد الاتهام بالنقص الذى يتضمنه اسم قصيدة النثر عن محاولة " محمد ياسر شرف " أن يصطلح على اسم جديد هو " النثيرة " مقابلاً لـ " القصيدة"(٤) ذلك أن قوة جذب المصطلح القديم " قصيدة " لجنس " الشعر ستخرج منه " النثيرة " ، على أن

(١) احمد عبد المعطى حجازى – قصيدة النثر ، شعر ناقص – جريدة الأهرام الأربعاء ١٩/٢/١٩٩٢– (١٦)

(٢) ابن سيناء – فن الشعر من كتاب " الشفاء " – وهو ضمن ترجمة د / عبد الرحمن بدوى وتحقيقه لكتاب ارسطو " فن الشعر " – دار الثاقفة / بيروت / د . ت – (١٦٨)

(٣) السابق – (١٦٨)

(٤)– د / محمد ياسر شرف – النثر والقصيدة المضادة – النادى الأدبى /الرياض / ١٩٨١ – (٢١٦ – ٢٤٤)

المخرج من هذه التسميات التى تهدر أعمالاً شعرية تتمتع بقدر كبير من الإجادة يتمثل فى تبنى مصطلح " الكتابة " الشعرية لتجاوز دلالات النظم التى يحملها مصطلح " القصيدة " القرائى خاصة وإن " الكتابة الشعرية " تتقدم منسقة فى الخطاب النقدي الحديث مع ظاهرات الحداثة الأدبية عالمياً (١) وعربياً على السواء بما تتضمنه من رؤية رحبة ترى " الشعرية " فى " كتابة " امتلكت مجموعة خصائص فنية دون اشتراط أن يكون الوزن أحدها ، وبنفس المعيار تكتشف " النثرية " فى كثير من الكتابات المتمتعة بخصوصية الوزن ، والحقيقة التى تؤكدها الحداثة الشعرية فيما يقوله د / على جعفر العلاق مع التحفظ على الاصطلاحات التقليدية التى يستخدمها - أنها " بدأت بالتخلى عن الإيقاع الخارجى للقصيدة الكلاسيكية والدخول إلى حيز كان حكراً .. على النثر ومايتفرع عنه ، وكان ذلك منجزاً مشتركاً بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر ، منجزاً ينتمى إلى حداثة الإيقاع فى الشعر العربى عموماً ، إنه إيقاع يتولد عن أرضية ومناخ جديدين لم يعد فيهما الوزن وحده محكا لشعرية

---

(١) سيرد تفصيل أكثر فى قضية مصطلح الكتابة - الباحث

القصيدة " (١) .

أما العامل الرابع فهو : منظور الخطاب النقدى فى الثقافة العربية بواسطة نشاط حركة الترجمة خاصة عن الفر نسية الأمر الذى هز مجموعة من الثوابت الموروثة سواء على جانب الإيقاع أو جانب التركيب اللغوى والتعبير المجازى ، ذلك أن " الوزن فى عميق بنائه " صورة مشابهة للوسائل الأخرى ، فالوزن والاستعارات بناءان متجانسان ، والفرق بينهما لايعتمد إلا على العناصر التى يستخدمها كل من البنائين " (٢) ، وقد كان وعى شاعر الحداثة بمغايرته الجمالية ، فيما يمارسه من إبداع ، دافعاً كبيراً له لكى يتزود بحصيلة معرفية تنطلق منها هذه المغايرة وخصوصاً فى المجال النقدى ، حتى لقد عانى فى كثير من الأحيان الممارسة النقدية ، الأمر الذى برر له إبداعه من جهة ، وطمأنه فى تجريبه المستمر إلى جدارة الخطاب النقدى بفتح ذلك الإبداع التجريبى على إمكان قراءة واعية له من جهة أخرى .

---

(١) د / على جعفر العلاق – الشعر خارج النظم ، الشعر داخل اللغة – مجلة الأقلام / بغداد / العدد : ١١ / السنة ٢٤ / ١٩٨٩ – (١١٢)

(٢) جون كوهين – بناء لغة الشعر – ت : د / أحمد درويش – مكتبة الزهراء / القاهرة / ١٩٨٥ – (٦٦)

هذه العوامل جميعاً من أبرز عوامل بناء نص الحداثة عموماً ، وبناء إيقاعه على وجه الخصوص ، هذا الإيقاع الذى لم يعد مجرد إطار خارجى ، أو حضانة موسيقية لمحتوى ، بل صار مكوناً صياغياً وحافزاً بنائياً لكل من محورى الاختيار والتركيب ، إن فاعلية الوزن فى هذين المحورين تعنى تنسيق المعطى اللغوى وترصيفه على ضوء من وظيفة الإيقاع العام فى بناء النص واضطلاعه بجزء من دلالاته النصية الأمر الذى أفرز أبنية أيقاعية شديدة الخصوصية ترتبط بالبنية النصية ، بمعنى أنها لاتتجلى إلا فى علاقتها بغيرها وثيقة الصلة بوظيفتها ، حيث لاوجود لتلك الأبنية مجردة منها أو سابقة عليها .

الإيقاع والبنية الإيقاعية للنص [1]

فى غياب الشكل الخارجى لإيقاع الوزن أصبح التشكيل الإيقاعى للنص مرتبطاً أشد الارتباط ببنائه – هذا البناء المسئول عن إنتاج دلالته النصية – ومن ثم واحداً من البنى النصية التى يناط بها عملية تنسيق أولى للوجود اللغوى للنص تنسج أولى خيوط النسيج الدلالى له ضامة فيه كلا من جمله ووحداته وبنياته [2] ، ومن ثم كانت أولوية دراستها تمتلك

١– نكف من الان عن تعيين الوزن الشعرى خارج الإيقاع ، الباحث

٢– يراجع الفصل الثالث فى تعريف هذه الاصطلاحات – الباحث

وجاهتها الموضوعية .

يدل ماسبق على أن اكتشاف الإيقاع النصى يعتمد على قراءة لظاهرات الارتباط الوظيفى بين الإيقاع ، باعتباره بنية ، والدلالة على أساس كونها علاقة داخل هذه البنية ، إذا لابد من الأخذ فى الاعتبار دور الدلالة فى توجيه البناء ، الإيقاعى كى لانقع فى تجريد شكلى كهذا الذى وقعت فيه بعض الدراسات عن إيقاع الشعر الحديث (١) .

أولاً : الإيقاع الوزنى : يقول الشاعر " محمد بدوى " : " هل القضية هى قضية الخروج على تفاعيل الخليل ، أم أنها الخروج على النسق الذى أنتج هذه التفاعيل ؟ ، إن الخروج من إسار الخليل يعنى الخروج على النسق الثقافى الذى أنتج هذه التفاعيل .. (٢)

يمثل الطرح السابق لتجاوز النسق التراثى للوزن الشعرى منطلقاً إبداعياً فى شعر الحداثة يربط ، كما هو واضح ، بين الجمالى والفكرى إذ يرى ، إضافة لما سبق ، ان " تغيير هذا

(١) د / محمود على السمان – أوزان الشعر الحر وقوافيه – دار أبو العينين/ طنطا / ١٩٨٠

(٢) محمد بدوى – ندوة شعر السبعينيات فى مصر – مجلة الكرمل / مرجع سابق / (٩٧)

النسق يحتاج إلى عمل على مستويات عدة كتجديد النحو وخلق مفردات مغايرة والخروج على النموذج اللغوى .. [١] ، وإن هذا هو الطرح النظرى لطموح " نص الحداثة " إلى بناء إيقاعى مغاير ومتميز من أجل إفراغ الوزن الموروث من أشكاله ومن محتواها والتحول إلى أشكال جديدة حسب تقنيات تتناسب والنسق الثقافى المغاير الذى يمتلكه الشاعر الحداثى ،إ ذ كما يعبر الشاعر " رفعت سلام " " أن التجاوز الذى يحدثه شعراء السبعينات هو تجاوز بالمعنى الجدلى .. انه ليس قفزاً أو انقطاعاً كاملاً عن السابق ، بل استنادا إلى عناصر من هذا السابق وتجاوزه [٢] هذا النفى وذاك التجاوز يتمان على مستوى التشكيل الإيقاعى للوزن الذى يمثل خبرة ونوقاً مشروطين بعصرهما ولذا فهما غير ملزمين أبعد من هذا العصر أما الملزم والذى لامناص منه فهو الأساس اللغوى أعنى : الحركة والسكون .

إن تحليل التفعيلة يبين أنها " ليست صوتاً مفرداً ، بل عدداً صغيراً من الأصوات ينضم بعضها إلى بعض فى نسق بعينه ، واختلاف هذا النسق هو سبب اختلاف التفعيلات ، ولو أننا

١- رفعت سلام - ندوة شعر السبعينات فى مصر - الكرامل / مرجع سابق - (٢٩٩)

تفحصنا التفعيلات المعروفة فى العروض لما خرجت الأصوات الأساسية المستخدمة فيها عن صوتين هما الحركة المفردة (/) والحركة يليها الساكن (/ ٥) " [١] وبنفى الصوت المتكرر نجد لدينا صوتين أساسيين هما الحركة (/) والسكون (٥) وتتكون التفعيلة من موقع السكون داخل حزمة حركات وفي نهايتها .. ثمة ضرورة لتسمية هذين الصوتين الأساسيين للإيقاع الوزنى فالتسمية - كما يقولون - إحدى صور التعرف[٢] ، ومادامت صور التفعيلات جميعاً ليست غير تأليف، بشكل أو بآخر من هذين الأساسيين الأيقاعيين :

الحركة والسكون فيمكن باطمئنان إطلاق اسم الفونيم الإيقاعى Phythmical Phoneme على الأثنين باعتبار أن أياًمنهما يمثل " أصغر وحدة صوتية إذا تغيرت تغيرالإيقاع"[٣]

(١) د ./ عزالدين اسماعيل - الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية = دار الفكر العربى / ط ٣ / د . ت - (٨٤)

(٢) تنتمى هذه المقولة إلى النزعة اللفظية Verbalism التى سادت العالمين الوسيط وكذلك القديم - د / مجدى الجزيرى / المتشابهات الفلسفية لفلسفة الفعل / دار أتون / ١٩٨٦ - (١٨)

(٣) إذا كانت الكلمة تنحل الى فونيم أو أكثر باعتباره : أصغر و حدة صوتية إذا تغيرت تغير المعنى ، فكذلك التفعيلة إذ تعتبر " كلمة إيقاعية يمكن أن تنحل إلى عدة فونيمات ينطبق عليها نفس التعريف السابق " أصغر وحدة إيقاعية إذا تغيرت تغير الإيقاع - الباحث -

هذا هو الأساس اللغوى للإيقاع الوزنى ، وهو لايعود الى طبيعة العصر وذوقه وثقافته ، عودة الشكل الوزنى ، وإنما هو معطى لغوى لإنتاج الإيقاع لامجال هنا لتجاوزه إلا بتجاوز اللغة ذاتها ، وبنفس القدر من عدم الإمكان لامجال لأن يأسره إليه تشكيل إيقاعى بعينه ، من هذه الحقيقة اللغوية انطلق شعراء الحداثة إثباتاً للأساس ونفياً أو تجاوزاً للتشكيل ، وقد فرقوا بوعى يتسم بالجراءة بين ماينتمى للغة وماينتمى للعصر ، وكان الإلتزام بالأول ضرورة فقد رأوا انتفاء أية ضروة فى الإلتزام بالثانى ، ومن هنا كذلك إكتشفوا خطأ وخطر التسوية بين " الوزن " و " الإيقاع الشعرى " ، ومن ثم أخذت الكتابة الشعرية الخالية من الوزن تماماً مشروعيتها الإبداعية والتنظيرية على السواء من هنا كان التجاوز ضرورة فعاد شعراء الحداثة إلى اللغة يكتنهون أسرارها الإيقاعية من أجل ممارسة فنية أكثر حرية فى تشكيل إيقاع وزنى يتوامم ورؤيتهم للفن والواقع ، وقد ترتب على هذا تجاز كل تشكيل سابق على الإبداع فألقوا بالبحر إلى البحر . أما التفعيلة فقد كانت حيز المغامرة التجريبية فانتهكوا بنيتها وقانون تتابعها لتفقد ، بالتالى ، نغميتها العالية ، ولتنشر بين يدى المبدع إلى فونيماتها

الأساسية ، وقد أطمأنوا إلى أن مغامرتهم ، تحقق خصوصيتهم ، دون أن تفقدهم هويتهم ، ففى التراث مايؤكد صحة مساءلتهم للغة مباشرة خاصة ماأثبته البعض من إهمال " الخليل " للشعر الذى لم يتنظم داخل رؤيته إضافة إلى ما تولد من بحور على أساس التباديل والتوافيق الذى اعتمده الخليل نفسه . (١)

تحررت التفعيلة ، إذن ، من حتمية تتابع فوينماتها الإيقاعية ، الأمر الذى قصر وظيفتها على الإشارة الى نوعية الوزن ، أما التشكيل الإيقاعى فتحمل عبأه الأساس الفونيمى للتفعيلة وهو ماوثق نسيج العلاقة بين الإيقاع والصياغة اللغوية ، وأصبح اكتشاف البناء الدلالى كشفاً لبنية الإيقاع ، وقد ترتب على ذلك أن انفتح أمام الشاعر كثير من الأبواب التى كانت محرمة فى التراث الإيقاعى واستقرت حرمتها فى الذائقة السمعية للمتلقى العربى ، مثل المزج بين التفعيلات المختلفة ، وكذلك تنمية

١- اعتمد الخليل فى عمله فى معجمه " العين " على التباديل والتوافيق ، وعلى ضوء هذا المنهج نظر فى الشعر العربى فوضع على نفس الأساس عروضه سواء على مستوى البحر أو مستوى الدائرة يراجع د / أحمد سليمان ياقوت عروض الخليل مالها وماعليها - مجلة كلية الاداب جامعة الاسكندرية المجلد الرابع والثلاثون - ١٩٨٦ - (٤٩ ، ٥٠ ، ٥١)
وقد استدرك على الخليل " الأخفش " فكان بحر المتدارك ... ثم أحدث المولدون ستة أبحر ، وكل هذا حسب تباديل وتوافيق الخليل نفسها ، أى بتطبيق مبدأ عمله .

ظاهرة " التدوير " [1] اعتماداً على تفكك بنية التفعيلة ، هذا إضافة إلى الإيقاع الآخر الذى لايعتمد على " الوزن " وهو ماسوف يأتى الحديث عنه فيما بعد .

١- التدوير وتفكيك بنية التفعيلة :

حيث يعتمد الشاعر على مكونات التفعيلة أى فونيماتها الإيقاعية دون رعاية لقانونية تتابعها ، ويتم ذلك من خلال عدة تقنيات : أولاً : تغليب التشكيل اللغوى على شكل التفعيلة ، الأمر الذى يجعل من تخارج أجزاء التفعيلة ضرورة صياغية بما يوفره من إيقاع مغاير للمنطلق التفعيلي .

ثانياً : التوزيع الطباعي للصفحة الشعرية Poetic Pag: ذلك أن دخول مساحات البياض على نهايات السطر الشعرى له محتواه الدلالي ، وكذلك له أثره الإيقاعى كما سوف يتضح .

ثالثاً : دور العلامات الترقيمية في إدخال مساحات من الصمت

١- على عكس ماتذهب اليه العراقية الشاعرة نازك الملائكة من " أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً فى الشعر الحر فلايسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً قضايا الشعر المعاصر – دار العلم للملايين – بيروت / ط ٧ / ١٩٨٣ – (١١٦) ، فإننا نرى أن شعر الحداثة – عكس الشعر الحديث – قد أغرق فى استعمال التدوير محققاً بذلك العلاقة بين الإيقاع والدلالة على حساب بنية التفعيلة التى اهتمت بها الشاعرة نازك الملائكة .

ضمن السياق الأمر الذي يجزيء التتابع الإيقاعي إلى وحدات زمنية لها شبه استقلال نغمي .

٢-**المزج بين التفعيلات المختلفة** : وذلك على صورتين :الأو لى : صورة يتم فيها المزج داخل زمنية إيقاعية واحدة .

والثانية : تقسيم " النص " إلى مقاطع أو وحدات زمنية ، وذلك وفقاً لدلالته ، على أن يكون لكل مقطع إيقا ع تفعيلي معين ويمكن أن نطلق على الصورة الأولي : المزج السياقي ، ونطلق على الثانية : المزج المقطعي ، وإن كلا من " التدوير " و " المزج " بتقنياتها المتنوعة شديدا الارتباط بحركة الدالة وطبيعة البنية النصية المولدة لهذه الدالة بل من الممكن الزعم والتأكيد عليه أن تشكيل الحداثة الشعرية الإيقاعي أصبح ناتجاً من نواتج الدلالة ، ولم يعد شكلاً مجرداً سابقاً على الإبداع يختاره المبدع حراً إلا أنه مايلبث أن يتحكم به .

٣-**الشكل الجدلي** الذي يتعانق فيه التفعيلي واللغوي (١) باعتبارهما إيقاعين متجادلين تجادل الدلالة ، سواء داخل السياق أو في تتابع المقاطع وهو تشكيل يعتمد على خفوت

١- نستبدل بالإيقاع اللغوي مايشيع في وصف الإيقاع غير التفعيلي بالنثري ، حتى لانقع قريباً من تسمية رفضناها سابقاً في قصيدة النثر .

الجهارة النغمية للإيقاع التفعيلي بما يسمح بدخول الإيقاع اللغوي سياقياً أو مقطعياً بمايلقي على البناء النصي تبعة نسج وتضفير العلاقة بين الإيقاعين .

ثانياً : الإيقاع اللغوي ، سبق الحديث بشكل عام وسر يع عن قصيدة النثر ، ونضيف إنه مع " نص الحداثة " الشعري انتهت معركة الرواد أو كان ينبغي أن تنتهي حول قصيدة النثر ولم يعد هذا التمييز الفج لها من القصائد الأخرى قابلاً للطرح خاصة وأن " النص " الموقع وزنياً بدأ يفقد الكثير جداً من نبرته المميزة وجهارته المحددة له ، ولم يتكيء كثيراً على أيقاعية الوزن العروضي ، بل استفاد ممايقدمه ويتفق مع الثورية الحداثية للإبداع الشعري ، مضيفاً إليه ما يمكن أن تقدمه اللغة من إمكانات إيقاعية أخرى مستغلاً كذلك التقنيات الطباعية ، والعلامات الرقمية في توقيع نصه .

مع نص الحداثة الشعري أصبح المتلقى أمام لغة شعرية تمتاز بسمات مفارقة للموروث الجمالي من حيث الوسيلة والهدف ، ومع استقرار الخطاب النقدي علي تعريف " شعرية " اللغة . وكذلك على تعريف معياريتها . انتفت مبررات الجدل

حول " النظم " و " النثر " ولو مضافاً إلى مصطلح " القصيدة " ، بل انتفت ضرورة تعريف قصيدة النثر الذي حاوله روادها أمثال " توفيق صايغ " و " أنسي الحاج " و " يوسف الخال " وبالطبع " أدونيس " و " محمد الماغوط " و " سر كون بولص " . غير أن الأمر المثير للدهشة أن بعض النقاد مازال يردد نفس التسمية المبتذلة " قصيدة النثر " لامهاجماً لها وإنما مؤيداً إياها ، دون انتباه إلى أن تداولها يعد تواطؤاً مع الرؤية الكلاسيكية لكل من " الشعر " و " النثر " [1] ، برغم أن ناقداً مثل د / غالي شكري ، منذ مايزيد على العشرين عاماً ، انتبه إلي خطورة مصطلح " قصيدة النثر " فقال : " إن إحلال كلمة " النثر " مكان " الوزن " لاتعبر إلا عن رد فعل ، لاعن الفعل الذى يصف الشعراء الحديثون فهى - قصيدة النثر - تقف في الطريق المقابل لمايدعونه بقصيدة النظم ، ولكن دعاة هذه وتلك يلتقون ، في الواقع ، عند حدود المفهوم الكلاسيكي للشعر ، بمعنى آخر : المفهوم الشكلي ، فليس النثر في قصيدة النثر هو

(١) يمكننا أن ندلل على ذلك بكثير من الكتابات النقدية والأدبية ، غير أن الأكثر إدهاشاً أن يتناول شعراء الحداثة أنفسهم هذه التسمية في معرض الدفاع - عنها والتأييد لها دون أن يدركوا ماتتضمنه من انتقاص لشعريتها ، يراجع في هذا ملف مجلة . الأربعائيون " بعنوان " قصيدة النثر المصرية : دع العالم يدخل " العدد ٣ ، ٤ شتاء : ١٩٩٢

الذي يمنحها قيمتها الفنية الجديدة ، وليس النظم في قصيدة النظم هو الذى منحها قيمتها الكلاسيكية القديمة .

وإنما هناك شيء آخر لاعلاقة له بطريقة تركيب الكلمات نثراً ونظماً هو الذي يخلق ماندعوه بالشعر " (١)

وبرغم هذا الموقف الموضوعي لم يتناول د. / غالي شكري هذا " الشيء الذي يخلق " الشعر " في المكتوب ، وفي حين يحاول د / كمال أبو ديب اكتناه هذا " الشيء " – علي حد تعبير د / غالي شكري – نجده يقع في شهوة تأسيس مصطلحه الجديد والخاص به : الفجوة – مسافة التوتر " الذي يطرحه بطول كتابه " في الشعرية " يقول " ثمة إمكانية لوصف الشعرية في قصيدة النثر ضمن مُعطيات الفجوة – مسافة التوتر " (٢)

ثم لايطرح تلك المعطيات ولكنه ينجرف الي تحليل لانستخلص منه أية نتائج ، في حين أن مقدماته تقيم نفس التمايز بين " النظم "و" النثر " . ويرى الدارس أن مصطلح " الكتابة الشعرية " ينسحب على كل من النمطين : القصيدة والقصيدة النثرية لتتقلص أو تختفي الدلالة النثرية . اختفاءً

---

(١) د / غالي شكري – شعرنا الحديث إلى أين – دار الآفاق الجديدة / بيرت / ط ١ ١٩٨٦ / ط ٢ ١٩٧٨ (٨٢) .

(٢) د / كمال أبو ديب – في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية / بيروت / ط ١ / ١٩٨٧ – (١١٦)

تاماً ، أما مسألة إيقاع تلك الكتابة فهذه قضية أخرى لاتتعلق بالماهية الشعرية ، ذلك أن الكتابة الشعرية ذات الإيقاع غير التفعيلي لها خصوصيتها الإيقاعية التي تنبثق ، أو لنقل تتولد ، مباشرة من الصياغة الشعرية ، دون إمكانية تجريد إيقاعها عنها كما هو الحال في الكتابة المعتمدة علي الإيقاع التفعيلي ، ومن ثم يصبح التحليل النصي للدلالة ذا أهمية بالغة في اكتشاف النسيج الإيقاعي كيف ينبني ، ولماذا ؟ وأية وظيفة يتحمل لها ؟ كل هذه اسئلة ستجد إجابتها في أثناء التحليل الذي لن نتعمد فيه التقسيمات السابقة ، وإنما نحاول أن نكتنه النسق البنائي لمختلف ظاهراتها .

ثانيا: التحليل النصي للإيقاع

يقول " حلمي سالم " :

إيماءة صغرى ،
ورائحة مطهرة بملح حنينها المكتوم ،
تنقلني المحادثة المرمزة
احتقنت على دماي
وقلت رأياً في التحزب والصراع الجبهويّ
مناخ هذى المهرة الحرى
يتيح لهذه الأشجار تأويل التنفس بالجنون ،
والابتسامة بالضنى .

تتراوح الإيماءة الصغرى إلي عمري القليل ،
فأنتحي خلف انخطافي
كي أرتب جملة تصف انخطافي بالغلالةِ .
تقبل الأنثى على روحي .
وتمضي ،
تترك الإيقاع منكسراً على شفتيّ
كان الوجه قرب الوجه
بينهما نداء في الهواء يرف
مثل فراشة داخت على القنديل ،
تسكن في اليدين هنيهة ،
وتطير في شجر المكان برمزها المرئي
ثم تعود ،
تهمد في اليدين
تقول : لاتبدأ قصائدك القصيرة من عيوني
فالعيون صنيع غيري
آيتي الزمن الذي نسج العيون .
سجائري نفدت وقلبي مستديم
تقبل الأنثي على بدنى ،
لتقلب خطة القلب ،
استقرت كالسراب ،

وراوحت مثل الظهيرة ، هل أبوح بأن جمراً يشتهي جمراً
تحط على الفؤاد ،
شفيفة كالليل حين يسوقها في الحلم :
تخلع جوربا
وتنام في تركيبي الشعري ،
عارية
سوى من مسة الكف الوحيدة .
ترقب النيل الرماديّ
تصب قهوتها التي ابتردت : (١)
ستدخلني من الثقب المقدس بين جلدي والضلوع،
وليس من عينيّ،
إني ضد جسمي ،
فاعزف القيثار ثانية على نفس المكان ،
وخلّ الجمر موصولاً بجمري .
تقبل الأنثى على بدني ،
وتمضي نحو برنسها المعلق ،

(١) بالسطرين خطأ عروضي ، ولايمكن الظن بشاعر كحلمي سالم ، كما لايمكن أن ننظر إلى الخطأ باعتباره وظيفياً في موضعه إذ لامبرر له ، وأقرب إلى الحقيقة أن نعده ناتجاً عن الطباعة وأن صوابه " ترقب النيل الرماد تصب قهوتها التي ... " وهكذا لتستقيم " متفاعلن " التي تمثل المنطلق الإيقاعي للنص ، الباحث .

ثم تكتب في الندى :

هل أنتِ مشتاق

وعندك لوعة (١)

إن اقتناص بعض العلامات المضمونية ، وخاصة هذه الدالة دلالة الجزء على الكل من الممكن أن ينظم بنية أولية للمضمون ، صحيح أنها لايمكن أن تعد بنية نصية ، غير أنها – حتماً – خطوة ضرورية في اتجاهها ، وأكثر ضرورة لإضاءة البنية الإيقاعية للنص ، هذه البنية التي سبق القول أنها ذات علاقة بنائية بالبنية الدلالية الكبرى للنص ، فتشكل الإيقاع – تؤكد – لايتم بعيداً عن انبناء الدلالة وخصوصاً في شعر الحداثة ..

يفتتح عنوان القصيدة " تقلب خطة القلب " العلامات المضمونية الدالة وهو يعين فاعلة النص المجهولة : (هي) والمنفعل بها ويفعلها " (القلب) ، بواسطة فعل يتضمن محتوى صراعياً بين طرفيه : فاعله ومفعوله ، وهذا المحتوى يسم " العمل " بالتوتر الذي يصبح أساساً لبناء النص سواء على المستوى الدلالي أو المستوى الإيقاعي ..

---

(١) حلمي سالم تقلب خطة القلب / (إبداع) العدد : ١٢ / السنة : ٤ / ديسمبر ١٩٨٦ – (٩٩، ١٠٠) ، وقد التزمت إيراد النص كاملاً ، كما التزمت إيراده بشكله الطباعي لما له من دلالة سيميائية خاصة على المستوى الإيقاعي .

وتتضح قسمات ضمير الغائبة في اسم جنسها (الأنثى) ، إلا أنها أنثى ملغزة تراوح بين الواقعية والرمز : " مثل فراشة " فهي :

- تحط على الفؤاد ،
شفيفة كالليل حين يسوقها الحلم
تخلع جوريا
وتنام في تركيبي الشعري ،
عارية - القصيدة -

وهي قلقة ، تستقر لكي تراوح مرة أخرى :

- استقرت كالسراب ،
وراوحت مثل الظهيرة ، - القصيدة - وهي ، إلى هذا وذاك ، عادية تتضح عاديتها في إقبالها وإدبارها :

- تقبل الأنثى ..
وتمضي - القصيدة -

غير أن هذه العادية أيضاً تخلق رمزها وإغرابها :

- تقبل الأنثى على روحي
وتمضي ،
فتترك الإيقاع منكسراً على شفتي - القصيدة -

أما هو فعادي كذلك : رجل يثقل عليه الرمز ويهتم بالسياسة ويحلم بها أنثى لشهوته

تثقلني المحادثة المرمزة
احتقنت على دماي

وقلت ر أياً في التحزب والصراع الجبهوي
- هل أبوح بأن جمراً يشتهي جمراً - القصيدة

من هذا الاختلاف بين شخصيتي فعل القلب (تقلب) ومن توتر العلاقة بينهما ، ومن مراوحة الفاعل / الأنثى بين التجلى المادى والفعل الرمزى نتبين بنية المراوغة التي تنظم أفعال " الأنثى " في مواجهة رغبة " الرجل " ، والتى - كذلك - تنظم إيقاع القصيدة الذى تؤسسه الفونيمات الإيقاعية للتفعيلة متفاعلن / الكامل " ..

إن إيقاع " الوزن " لايمكن له أن يتسم بالتوتر إلا بانتهاك قانونية شكل التفعيلة ليس فقط بواسطة تزحيفها فهذا انتهاك منحته نظرية " الخليل الفراهيدي " انتظامه [١] ، ولكن - كذلك - بواسطة تعطيل قدرتها ، أسليمة كانت أم مزحفة ، على توقيع النص بعيداً عن دلالته .

إن إيقاع التفعيلة ناتج تتابع فونيماتها في وحدات زمنية محددة وتحطيم هذا التتابع يخرجه من النسق الذى له مجرداً من اللغة ، ليتشكل بما يتواءم ، والعمل الذى يوقعه ، وبتعبير أكثر دقة ، ليتواءم ودلالة العمل ، وهكذا نجد بين يدينا إيقاعاً

(١) يعبر " الزحاف " في العروض العربي عن وجهة نظر واضعه ، فهو ، خارج حدود عمله التي وضعها له " الخليل " ، يمثل تحولات إيقاعية للأساس الذي تنبني عليه القصيدة ، إلا أن رؤية " الخليل " الإصطفائية ربطت بين التفعيلة الواحدة وعدة تحولات بعينها دون نظر إلى توظيف هذه التحولات لإقامة علاقات تضمنية بين وزن وآخر - الباحث

وزنياً ملتبساً بقلق المضمون وتواترته ، هذا الإيقاع " الذى يفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النغمي للنسق الكلامي لاصورة الوزن " [1] ولايتم هذا إلا بواسطة عدة تقنيات ، منها اللغوي ومنها غير اللغوي ، تعمل على تنظيم بنية الإيقاع وتضفير العلاقة بينه وبين البنية الأكبر : البنية النصية ..

من هذه التقنيات في قصيدة " حلمي سالم "مساحات البياض حيث بداية السطر ونهايتها (الوجود الشعري) محاطتان بالبياض (الغياب) ليصبح التشكيل البصري المتنوع طولاً وقصراً مساهماً في خلق إيقاعية بصرية متنوعة حاملة لدلالة مكابدة الوجود الشعري (اللغوي) في محيط من العدم (الصمت) ، وهو ماينهض مؤشراً لطبيعة الإيقاع النغمي في العمل ، يقول " حلمي سالم " - كمثال لما نذهب إليه - :

١- مناخ هذى المهرة الحرى

٢ - يتيح لهذه الأشجار تأويل التنفس بالجنون ،

٣- والابتسامة بالضنى ـ القصيدة -

إن مساحة البياض ، بعد السطر الأول ، تتضافر مع مراوغة " الأنثى " المنتقلة إلى المستوى المجازي (المهرة) ، ليؤجل

١- د / عز الدين اسماعيل - الشعر العربي المعاصر ... - مرجع سابق - (٦١)

اكتمال الجملة ودلالتها ، مؤكداً على الطبيعة الاحتمالية للأنثى هذه في مستواها الحقيقي ومستواها الاستعارى على السواء ، فإذا كان السطر الثاني امتد أكثر فأكثر مؤكداً غياب " الرجل " برغم اكتمال الجملة < فالمجازية المعرفة في التركيب الإضافي " مناخ هذى المهرة .. " - تفرض مصاحباتها وهى : " الأشجار " - في تركيب دلالي يتأول الظاهري - (التنفس) - بالباطنى - (الجنون) - وعبر الفاصلة التي تربط السطر الثاني بالثالث ، في إلغاء لوظيفة البياض بعد السطر الثاني ، يستمر التأويل - " الإبتسامة بالضنى " - ، إن جدل الفصل في السطر الأول والوصل في السطرين الثاني والثالث يتجليان إيقاعياً كما سوف نتبين ..

إن السطر الأول ، وهو ينقل " الأنثى " ، من سياق إمكانية العلاقة مع " الرجل " إلي مستوى مجازي تتداخل فيه عدة حقول دلالية .. " مناخ " .. و " المهرة " .. و " والأشجار " يعمل على نفى هذه الإمكانية تماماً ، ويبقى للمساحة البيضاء تصوير الغياب المر للرجل (المتكلم) ، ويتمثل إيقاع السطر الأول هذا فى :-

//٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥

فإذا منحنا هذا الإيقاع الرموز اللغوية التي يقدمها له

العروض تمثلت في : - متفعلن / فا / فاعلاتن / فا [1]

أما السطر الثاني فيبدو أن " الرجل " يتغيا استقصاء غيابه قدر الإمكان فلايجد غير " التأويل " ، والتأويل فعل معرفي معقد وكثيراً مالايستند إلى معطيات يمتلكها المؤول : " التنفس ، الإبتسامة " قدر مايستند في أرجحيته إلى المؤول نفسه قال تعالى : " ومانحن بتأويل الأحلام بعالمين " [2] وقال " ومايعلم تأويله إلا الله " [3] وقال " سأنبئك بتأويل مالم تستطع عليه صبراً " (٤) وقال : " وكذلك يجتبيك ربك ليعلمك من تأويل الأحاديث " (٥) .

التأويل كما يتضح من الآيات القرانية معنى باطن يمتلك مصداقيته ، ليس من الظاهرة ذاتها ، فالمؤول لايتضمن أي دليل على صواب تأويله ولكنه يمتلكها من أحد طريقين : أن تثبت التجربة المستقبلية صدقه ، أو من مكانة المؤول ذاته " الله - النبى - العبد الصالح ، الأمر الذى يجعل من التأويل في الخطاب العربى الموروث مثار دهشة يستثمرها " الشاعر " إلى مدى بعيد حتى المستوى الإيقاعى :

---

(١) ليس من همنا أن نرد كل تفعيله الى اسم بحرها ، فالتفعيلة ، برأينا ، هى أخر تشكل إيقاعي في عروض الشعر الحديث عموماً وشعر الحداثة خصوصاً - الباحث -

(٢) القرآن الكريم - سورة يوسف / ١٢ - أية ٤٤ -

(٣) القرآ ن الكريم - سورة آل عمران / ٣ - أية ٧-

(٤) القرآن الكريم - سورة الكهف / ١٨ - أية ٧٨ -

(٥) القرآن الكريم - سورة يوسف / ١٢ - أية ٦ -

يتيح لهذه الأشجار تأويل التنفس بالجنون

//٥///٥//٥/٥/٥//٥/٥/٥//٥///٥//٥//٥/

وواضح اتساق إيقاع الدهشة وانتظامه على أساس تفعيلى واحد ، فى الوقت الذى يختلف مع إيقاع السطرالأول ، وهو الأمر الذى يؤكد دلالة هذا الأخير ، واستحالة العلاقة المرتجاة التى يتضمنها البياض فى السطر الأول ..

وعبر الفاصلة فى السطر الثاني تتوقف مساحة البياض عن التحمل بالدلالة فى الو قت الذى تفرض مساحة صمت تسمح للسطر الثالث بالانضمام إلى سابقه إيقاعياً كما دلالياً :

//٥//٥///٥//٥ ولكنه انضمام وليس اندماجاً ، بمعنى استقلالية الإيقاع فى السطر الثالث برغم جواز تنسيقه مع أو ضمن إيقاع السطر الثانى ، لتأكيد التوتر حتى داخل الوحدة الدلالية الواحدة .

أن إيقاع المعنى يتجاوب مع الإيقاع التفعيلى الذى يسهم فى تشكيله الإيقاع البصرى لجدلية الأسود (المطبوع) والأبيض (غير المطبوع) ، وقد لمس " جون كوهين " تقنية " الصفحة الشعرية " وفراغها ، غير أنه حصرها داخل قضية الصاع بين الوقفين : اللغوى والعروضى [1] ، ومايهمنا هو

(١) لاقيمة لاعتماد الصراع بين الوقفين : العروضي واللغوى ، فهذا الصراع يفترض شكلاً عروضياً سابقاً على الإنتاج الشعرى ، ومن ثم يوجد الصراع ، وهو الأمر الذى تنفيه الدراسة عموما وعن موضوعها خصوصاً ، أعنى شعر الحداثة – الباحث –

التفاتة إلى وظيفة هذه التقنية ، يقول : " عندما تلقى نظرة أولى على صفحة من الشعر نجدها تتميز عن صفحة من النثر من خلال طريقة الطباعة ، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر ، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضاً) ، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت يرمز لغياب الصوت " (١) . غير أن "جون كوهين " يسمى هذا الرمز " رمزاً طبيعياً " (٢) ونراه نحن " رمزاً شعرياً " . إن غياب الحرف الطباعي لايرمز إلى غياب الصوت فهذا مالايحتاج إلى " ترميز " وإنما يرمز إلى حضور " الصمت " هذا المهيب الجليل الأسمى من الرمز اللغوى والأجدى دلالة من تبادل الفكرة ، إنه المعنى بذاته لابأصواته ، الحقيقية حين تعجز اللغة عن إحاطتها بقوانين إنتاجها . يقول جورج باتاى : " اللغة صوت كياننا ، انها وحدها التي تكشف أخيراً عن اللحظة القصوى التي لاتكون بعدها ذات أثر فعال " (٣) فيحل الصمت ممتلكاً دلالته وقوته من تلك اللحظة .الصمت إذن، دلالة متحررة من الدال ، ومن ثم يجب البحث عنه في السياق

---

(١) جون كوهين – بناء لغة الشعر – ت : د / أحمد درويش – مكتبة الزهراء / القاهرة / ١٩٨٥ – (٦٩) .

(٢) جون كوهين – المرجع نفسه – (٦٩)

(٣) باتريك تكسويل – قوانين مالايقال : السكوت والسر – ت : أحمد رضا – مطبوعات اليونسكو / القاهرة / مجلة ديوجين / العدد : ٨٨ / فبراي – إبريل : ١٩٩ (٢٥)

اللغوي الذي وضع الصمت خاتمته بواسطة التشكيل الطباعي ، وإذا كان للصمت هذه الدلالة ، فإنه في " الشعر " – في الصفحة الشعرية – يكون " رمزاً شعرياً " لمرموز نقيض يقع على المتلقي أن يكتشفه ليتفور فعله الجمالي في " النص " يقول " جبرار لابشيري : " إن الصفحة الشعرية ليست قطعة من الورق أو عنصراً مادياً فحسب ، و لكنها تسهم في إنتاج المعاني " [1] بكل ماتتضمنه من صوت وصمت ، يضيف " لابشيري " : "الشعر لعبة أو تمثيل بالأشكال أو بمكان الكلمات على الصفحة، والقاريء مدعو لأخذ دوره في هذه اللعبة " [2] وقد مر بنا أنها تضافرت مع الدلالة لتنسق الإيقاع وفقاً لمقتضياتها .

إذا كانت هذه هي وظيفة المساحات البيضاء حول جسد النص ، فإن اختراقها لهذا الجسد ذاته له دلالته الأكثر أهمية ، إن صراع الصوت وسط دائرة من الصمت تكتنفه هو صراع دلالي ، أو لنقل إشكالية وجود دلالي ، أما انتقال الصمت إلى داخل زمن الصوت نفسه فإنه يصبح إشكالية أخرى مختلفة تماماً . إنها إشكالية انبناء تترك بلاشك أثرها الحاسم على الدلالة .

(١) مجلة ألف 1- Geard Lapacherie - The poetic Page Aseniology Study
الجامعة الإمريكية / القاهرة / العدد : ٢ / ربيع ١٩٨٢ – P. 51

(٢) المرجع نفسه – P.66

في نص " حلمي سالم " السابق نلاحظ أنه مبنى على أساس من مقاطع محددة بواسطة فراغ طباعى ، وهذا البناء يعنى مباشرة استقلال كل مقطع استقلالاً دلالياً نسبياً ، أو بدفقة شعورية لها ملمحها المميز لها مما سواها ، غير أن بناء النص ونمو تجربته يناقض ذلك الأساس ، وعلامة هذا التناقض الظاهرة اختفاء " القافية " تماما ، وهو أمر له دلالته فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت ، ولكنها ترديد لصوت نهائي ، والموقع النهائي للقافية متضمن في تعريفها فهى تجانس صوتى للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها" [1] وهذا التأسيس للنهاية الإيقاعية غير بعيد من انتهاء دلالة السطر أو المقطع المقفى ، فكما يقول د / كمال أبو ديب " تلعب .. القافية .. دور المؤشر اللغوي على الانفصال " [2] وعلى العكس يكون اختفاؤها مؤشراً على الاتصال ، فإذا أضفنا إلى هذا الغياب عمليتى التخارج والتداخل بين فونيمات التفعيلة أمكننا اكتشاف بنية التوتر للنص الذى يراوح بين الاتصال بحكم ماسبق والانفصال بحكم الفراغات البيضاء المحددة للمقاطع الشعرية من هذا التوتر بين الشكل الطباعى – الدال منذ البداية على بنور الخفاق – وبين كد اللغة البنائي لتشكيل ، ليس نصها

١- جون كوين – بناء لغة الشعر – مرجع سابق – (٩٧)

٢- د / كمال أبو ديب – الحداثة . السلطة . النص – مجلة فصول / المجلد : ٤ / العدد ٣ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / ١٩٨٤ – (٥٢)

فحسب ، بل حالة " الأنا " المتكلمة أيضاً ، من هذا التوتر يتجلى المبدأ البنائي الجدلى الذى يقوم عليه نصية العمل الشعري والتي تنوط بنيتها الإيقاعية به وظيفة تأكيد دال الصفحة الشعرية في مواجهة دال اللغة .

وإذ تكون المواجهة هكذا بين تقنية غير لغوية وتقنية لغوية فى الوقت نفسه الذى تكمن دلالة الثانية في دال الأولى ، تصبح لهذه الأولى السيادة التشكيلية والتي تتمثل فى وظيفة العلامات الترقيمية التي تؤشر على مساحات الصمت الجزئية في " الفاصلة " . والكلية في " النقطة " والملغاة فى حال غيابها ، وكأننا أمام Music Note تقوم بتوزيع الإيقاع ، فكل وقف هو تنويع إيقاعى داخل السياق ، يقول " جيوفري لبتش " : " إن الوقف يشير إلى راحات متنوعة الأطوال ، ومن السهل تكييف هذه الإشارة وفقاً لهدف تسجيل القيم الإيقاعية في الشعر " (١) وإذا كان الأمر له هذه الأهمية فإن لعلاماته وظيفتها الإيقاعية ، يقول حلمي سالم :

تتراوح الإيماءة الصغرى الى عمري القليل ،
فأنتحي خلف انخطافى
كي أرتب جملة تصف انخطافى بالغلالة .

Geoffrey N . Leech - Alin guistic guide to English poetry - Longman Group ltd - Londðn1977-P107

تقبل الأنثى على روحي
وتمضى
تترك الإيقاع منكسراً على شفتى
كان الوجه قرب الوجه
.. .. - القصيدة -

يوضح " جيوفرى ليتش " أن الحد الفاصل بين الكتابة والفراغ هو الحامل للقيم النغمية فيقول : " ان الوقف يشعر بضرورته غالباً عند نهاية الوحدات التركيبية الأكبر : الجمل ، الفقرات ، بعض العبارات – عند حدود الوحدات التنغيمية " (١) وليست هى فاعلية اللغة وحدها وإنما فاعلية الفراغ الأبيض في نهايات السطر ، وفى الشعر على وجه الخصوص ، وبنفس درجة الأهمية فاعلية الفراغ الأبيض بين الأسطر (عمودياً) فالفاعليتان متضافرتان لاغنى لإحداهما عن الأخري .

أولاً : الفراغ الطباعي (عرضاً) : – يبدأ المقطع التفعيلى منتظماً فإذا كانت نهاية السطرالأول تضافرت دلالة " عمري القليل " مع اجتزاء التفعيلة إلي فونيم واحد منها (/) وإنهائه بفاصلة تكف الفراغ يسارها عن تحمل دلالة أكثر من التناقض البصرى بين الأسود والأبيض ، ويبدأ السطر الثاني موقعاً توقيعاً مغايراً (///٥//٥/٥/٥//٥/٥) ، (فأنتحى خلف انخطافى) فتنسجم دلالة الانخطاف مع اختفاء العلامة الترقيمية أيا كان نوعها لتفتح السطر الشعري على فضاء من

Geoffrey . N. Leech - idid - P : 107-

الصمت الذي يتجاوب مع كلمة النهاية " وانخطافى " ، وكذلك مع بداية السطر الثالث حيث محاولة ترتيب جملة واصفة ممايؤكد فضاء الصمت السابق ، وتأتي علامة الوقف الكامل (النقطة) لتجتزيء مرة أخرى ، التفعيلة وتخرج منها بعض مكوناتها (//) فيستقل إيقاع السطر الثالث بدلالته :

(/٥//٥///٥//٥///٥//٥/٥/٥//٥/٥//٥//) ثم يبدأ إيقاع ، وتبدأ دلالة ، ويتسم الأثنان بالجدة تماماً في السطر التالي " تقبل الأنثى على روحي " (/٥//٥/٥/٥//٥/٥/٥/٥) إن انتظام الإيقاع يوفر لدلالته وثوقيتها أو فاعلية فعلها ، أما حين ينعكس هذا الفعل على مرآة العاشق كنتيجة ، فيتنوع الإيقاع وتتهمه اللغة نفسها بالانكسار " تترك الإيقاع منكسراً على شفتى " هنا ينتهى المقطع طبيعياً ويحل بياض الفراغ - الصمت (/٥//٥/٥/٥//٥///٥//٥///٥/) .

ثانياً: الفراغ الطباعي (رأسيا) :-

إن الخداع التشكيلى للصفحة الشعرية الذى يقسم نصاً مترابط الأجزاء إلى مايوحى بالبناء وفقاً لمقاطع شعرية يؤدى وظيفة إيقاعية هي ذاتها التي تؤديها الفراغات الطباعية على يسار السطر الشعري ، ولكن باختلاف وحيد يتمثل في أن هذا الأخير يتضمن دلالياً مع السطر الشعري ، أما الفراغ الطباعي على المستو ي الرأسى فهو يخترق الوحدة الدلالية فيما بين الأسطر الشعرية ليوفر على المستوى البصري تهيؤا للالتفاف

على السياق والالتفات الى مستوي أدائى مغاير ، لايأبه بالنسق أو بالسياق وانما يصلب اهتمامه على الدلالة النصية التي يتغياها ، وتسهم عمليتا " التخارج " و " التداخل " بين فونيمات التفاعيل في توفير حضانة إيقاعية لهذا الالتفات ، خاصة وأن الصمت هنا مطبق ومساحته الزمنية تمنح مايسبقه استقلالاً إيقاعياً وبالتالي تمنح نفس الاستقلال ماليه .

كان الوجه قرب الوجه - /ه/ه/ه//ه/ه/ه/

بينهما نداء في الهواء يرف

/ه///ه//ه/ه/ه//ه///ه/

مثل فراشة داخت على القنديل ،

/ه///ه//ه/ه/ه//ه/ه/ه/.. .. .. .. (القصيدة)

هى ذي الجملة الواصفة لانخطاف " الشاعر " العاشق ، بعد هذا الصمت الطباعي والوقف الزمني ، تأخذ موقعها في النص مستقلة أو منفصلة إيقاعياً ، ومحاولة الاتصال دلالياً .ودون محاولتها تشكيل الصفحة الشعرية ، فيظل توتر النص هو بالضبط وحدته ونسق انبنائه . إن عمليتي تداخل وتخارج فونيمات التفعيلة تتم بطول القصيدة . وتقوم مساحات الصمت في جسد النص بتأكيد استقلالية المقاطع إيقاعياً وتعطل قدرة هذه الفونيمات على التضام مع فونيماتها المتخارجة عنها بما يتجاو ب مع عدم الاكتمال الدلالى لكل مقطع هذا الذي دائماً ماينتهي بمتحرك هو علامة على افتقار المقطع إيقاعياً ودلالياً ،

ليس إلى الاكتمال ، وإنما إلى تحقيق العلاقة : رجل – امرأة أو نص – تماسك لغوي .

إن النص مخترق بالفراغات الطباعية الأمر الذي وسم بنيتي المضمون والإيقاع بعدم الاكتمال ، برغم المحاولة المحمومة لتحقيق الوجود المكتمل منذ البداية الى النهاية حين ينفتح النص كلية على حالة شبيهة من الحرمان عبر تناص تضميني يقيم علاقة متوازية مع نص شبيه آخر .. " – هل أنت مشتاق وعندك لوعة " – القصيدة – (١)

إن غياب القافية عن النص كلياً – علامة الاتصال – تتضافر مع الفراغات الطباعية – علامة الانفصال – في وسم بنية النص على جميع المستويات بالتوتر ، وقد ارتبطت الظاهرتان وتضافرتا في توقيع النص علي نسق الدلالة تنوعاً وانتظاماً ، وكان للعلامات الترقيمية دورها في كل هذا ، على أن التقنية التشكيلية الأكثر أهمية كانت عدم احترام قانونية شكل التفعيلية

(١) إن تحوّل الصياغة في عملية التناص ضرورية في مثل هذا النص ، حيث كلام أو سؤال المرأة يوفر مساحة للرجل ليتخطى مسألة الشوق واللوعة مستدعياً من النص الذي يتناص معه مايوائم حالته النصية ، وهو أمر متروك للقاريء . المدعو لإكماله وإكمال المتناص معه وربما إلي قول أبي فراس .

معللتي بالوصل والموت دونه إذا مت ظمآناً فلانزل القطر

وهو البيت الذي يتوافق فيه حقل الماء : (الظمأ ، القطر) مع الكتابة في الندى التي مارستها المرأة .

وتتابع فونيماتها ، الأمر الذي جعل من الصياغة اللغوية موجهاً حاسماً للبنية الإيقاعية بما يتوام والدلالة النصية . على أن غياب التقفية مستنداً إلى لاقانونية شكل التفعيلة لايقف عند حد كونه تقنية تشكيلية ، وإنما يفتح " النص " الشعري على الشكل النقيض، أعني الشكل النثري أو التوزيع الطباعي النثري للصفحة الشعرية ، إن للنثر آلياته الطباعية التي يكون فيها للامتداد الخطي دوره في بناء الدلالة ، كما للعلامات الترقيمية نفس أهمية هذا الدور وتكون المفارقة الدالة في تناقض الشكل الطباعي مع البناء الدلالي ، والنص الشعري الحداثي يتعمد هذا التناقض إذ يبرز من ثنايا بنيته نصاً نثرياً باطناً . Sub Text . كما في قصيدة الشاعر " علي منصور " التي نجتزيء منها هذا المثال:-

" كنت أقرأ وجه الرياح ، وأسال رمل البطاح ، وخلفي – على أول الجسر – يدنو جواد سراقة مامن رفيق يخاف على (أقول له لاتخف يارفيق) ، ولاذا الجواد ورائي يكبو ، وما من حمام يضلل أعين هذى الوكالات ، مامن حمام سوى طائر أطلقته عيوني إلي البحر ، علّ النوارس تأخذه للضفاف البعيدة ؟عل الضفاف البعيدة تخرج هازجة بالشجر .

لم يكن رافلاً في اخضرار البلاط سوى شجر الانحناء وحامول هذى الحقول تمدد كالأخطبوط فلايعرف القمح ،

لايعرف الفول ، لايعرف الأرز كيف
الفكاك ، ولايثمر الوقت في أقبية الزقاق سوى أحجية النواح[1] ، أيطلع من خلف هذى الهضاب نشيد العصافير أم ..

.. ..

شجر
في انتظاري ذبل
شجر ، في انتظاري ، يبيد
وأنا
– في انتظار الشجر –
يهطل العمر مني برمل ...
وبيد [2]

أن التشكيل الطباعي للنثر استمد أساساً من طبيعة النثر ذاته ، حيث الامتداد الخطى يمثل التسلسل الفكري ، والعلاقات الترقيمية طريقة لتنظيم هذا التسلسل نظاماً يعتمد الشرح لما هو غامض والتحديد لما هو عام ، والتهيئة لما يلي ، إننا مع ذلك التشكيل مع توافق تام بينه وبين آليات إنتاج دلالة محتواه اللغوي .

(١) إن القصيدة موقعة علي أساس من التفعيلة (فاعلن) ، ولكن تقلباتها يمكن أن تعد خروجا علي التفعيلة ذاتها بينما هي أساساً محض مزج بين إيقاع بعض هذه التقليبات مثل السياق الذي يجمع بين (/ ٥/٥– فعلن) و (///٥ – فعلن) ينتج لنا جواز ادخال (مستعلن – / ٥ ///٥) دون خلل إيقاعي وهو ماحدث بالقصيدة – الباحث –

٢– علي منصور – وردة الاشتباك – مجلة إبداع / العدد : ٣ / السنة : ٦ / مارس ١٩٨٨ – (٤٥)

ومن أهم دلالات ذلك التشكيل ، خصوصاً لما نحن بصدده ، أن الامتداد الخطي للنثر هو تغييب للإيقاع تماماً كي لايطغى على وضوح ونقاء الرسالة اللغوية، إن للتشكيل الطباعى أثراً تقويضيا لإيقاعها بوجه عام وذلك لحساب الدلالة وإنتاجها . أما حين يعتمد العمل الشعري هذا التشكيل الطباعي الذي للنثر فإن المتلقى يصبح بمواجهة عمل يتأسس على تناقض أساسي بين تشكيله الطباعي وقواعد إنتاج دلالته ، ولايتضح هذا الأمر وضوحه على مستوي البنية الإيقاعية التي تنطلق من التفعيلة ، ولكن الامتداد الخطي يفرغها من قدرتها علي توقيع العمل ، وينسقها مهاداً إيقاعياً لشكله الطباعي فاصلاً إياها عن الأداء اللغوي وقواعد انتاجه للدلالة ، غيرأن للشعرية مفاجآتها في كل المستويات البنائية التي للنص عموماً ، سواء كانت إيقاعية أو تركيبية أو نصية ، وحتى الخطاب التناصي .

من هذه المفاجآت مايدعي في الخطاب النقدي بكسر اعتيادية التوقع " أو خيبة الأمل " Disappointment حيث يتم اختراق السياق لصالح قيم جديدة عليه ومغايرة له ، ومن ثم نجد ، في الاستشهاد الشعري السابق من قصيدة الشاعر " علي منصور " ، أن وظيفة المهاد الإيقاعي الذي يؤديه وجود التفعيلة لصالح التشكيل الطباعي النثري يتم انتهاكه بتنويع الإيقاع في لحظة بعينها من السياق ليرتفع من مجرد كونه مهاداً إيقاعياً للامتداد الخطي إلى الإسهام في إنتاج الدلالة بموازرة الأداء

اللغوي ، وهذا ماسنبينه في مكانه من التحليل .

يبدو العمل الشعري السابق ينبني أساساً على استبطان نص سيرى يوازيه فى بعض لحظاته الشعرية ويفارقه فى لحظات أخرى ، ومن المراوحة بين التوازي والتفارق تتبدى حالة " الأنا " المنتجة للفعل الشعري المسمى " نصا " ، ويتم استبطان النص السيري من خلال : -

أولاً : التشكيل الطباعي للعمل الذي يأخذ الشكل النثري ، وهو الأمر الذي يطرح هذا التشكيل للمساءلة بما يكشف عن وظيفته التي لاتقتصر علي حد استدعاء نص آخر (تناص - Inter- textual) [١] بل تمتلك عن طريق هذا الاستدعاء أو التناص سمات محددة لفعلها الشعري الخاص .

ثانياً : تضمين العمل أسماء أعلام يمكن أن تؤشر صراحة على:-

١- النص الذي يتناص معه العمل .

٢- علاقة شخصية العمل الشعري بالشخصيات المستدعاة .

إذ أن " أسماء الأعلام تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية ، وتشير قليلاً أو كثيراً إلى أبطال وأماكن تنتمي إلي ثقافات متباعدة في الزمان والمكان " [٢] الأمر الذي

١- يدور الفصل الرابع جميعه علي التناص وفيه تعريف كاف به - الباحث -

٢- د / محمد عبد الفتاح - تحليل الخطاب الشعري .. استراتيجية التناص - دار التنوير / بيروت / ١٩٨٥ (٦٥)

يدفع العمل المتناص الي مايسمى بآليات الاستيعاب Tech-nique of absorption [(١)]

إن وثاقة علاقة العمل الشعري بنص نثري (واقعة هجرة النبي ﷺ من مكة للمدينة) تسمه - كما رأينا سابقاً - على جميع مستوياته البنائية وأولها المستوى الإيقاعي الذي ينقسم إلي مستويات نوعية ثلاثة : -

١- مستوي يمثل مادعوناه المهاد الإيقاعي.

٢- مستوي إسهام الإيقاع في إنتاج الدلالة .

٣- المستوى الشعري الخالص .

والمستويات الثلاثة متراتبة بترتيبها السابق ، وكأن الإيقاع يعتمد التسلسل الفكري الذي للأداء اللغوي الخاص بالنثر في تشكيله .

أولاً : مستوي المهاد الإيقاعي وفيه يتم استدعاء النص السيري عبر اسم العلم : " سراقة " - [(٢)]، ويتضافر التشكيل

١- أيضاً في الفصل الرابع تفصيل لتلك الأليات - الباحث -

٢- سراقة هو " سراقة بن مالك " الفارس الذي تعهد لقريش بادراك النبي صلي الله عليه وسلم : واعادته اليهم في مكة ، وقد لحق النبي وأدركه ولكنه لم يتمكن منه ، إلى أخر القصة الواردة في السيرة النبوية ، مايهمنا هنا أن استدعاء سراقة يستحضر النص السيري ثم يوازيه بواسطة " الوكالات " التي تراقبه ، وبين الأثنين علاقة تمنح العمل الشعري إطاراً مرجعياً يتمثل في مهمة " الاضطهاد " بالنيابة عن الآخرين ، وهكذا يتحمل العمل الشعري بدلالات سياسية حافلة به .

الطباعي مع هذا الاستدعاء ، إضافة إلى بعض العلامات الترقيمية كالتي تؤطر الجمل الاعتراضية " –على أول الجسر–"، أو تلك التي تؤطر الجمل الشارحة " (أقول له لاتخف يارفيق) " ، ان الإيقاع هنا يلتزم بشكل التفعيلة : – فاعلن – وصورتها – فعلن – الأمر الذي يوفر له انتظاماً ثابتاً أو شبه ثابت يتواءم مع الامتداد الخطي للتشكيل الطباعي ، بينما يعمل الأداء اللغوي على تحديد المأزق الجنيني الذي تحكيه " الأنا " عن نفسها ، ويعمل " المكان " على هذا التحديد ، ففي الخلف هذا الخوف المتناص مع خوف قديم ، وفي الأمام ثمة أمل انبثاق الأخضر نشيداً جمالياً (ثمة تناص عن بعد مع أهازيج أهل " المدينة " في استقبال النبي (ص) غير أن صيغة الحكي لاتوفر للأنا أن تستغرق هذا الصراع بين الخوف والأمل ويساعفها الإيقاع المنتظم ، إن لم نقل المتمتع ببعض الرتابة أو كثيرها ، على ذلك .

ثانياً : المستوى الدلالي للإيقاع ، ويتوفر هذا المستوى حين ينتقل العمل من وصف الحالة : " لم يكن رافلاً في اخضرار البلاط سوى شجر الانحناء وحامول هذي الحقول تمدد كالأخطبوط فلايعرف الـ ... " – القصيدة – ، حين ينتقل من وصف هذه الحالة المكانية ، إلى مساءلة " الزمن " ، والزمن مناط التغير ، عن فاعليته لينكسر الإيقاع مع انكسار الأمل :

" ولايثمر الوقت في أقبية الزقاق سوى أحجية النواح " –

القصيدة –

//٥/٥//٥/٥//٥/٥///٥//٥///٥/٥///٥//٥///٥//٥/

فعو لن فعولن فعولن فعلن فعو فعلن فا فعلن فعو فـ

ومن أجل أن يشبه المكان : أقبية الزقاق " مايوجد فيه " احجية النواح " نجد ما يمكن أن نطلق عليه التجنيس الصرفي (أقبية – أحجبة) ، (الزقاق – النواح) في تمهيد لإيقاع شعري منسجم برغم تنوعه في المقطع الأخير .

ثالثاً: المستوى الشعري الخالص:

من المهاد الإيقاعي المنتظم في ثبات أو رتابة ، لافرق ، إلى انكسار الزمن الإيقاعي لانكسار الزمن الدلالي ، تستوي " الأنا " إلى مأساتها فلايعود ثمة أمل ولايعود ثمة انكسار لهذا الأمل ، فقط هي حالة " الأنا " التي توفر غنائية مكثفة علي المستوى اللغوي يتضمن معها المستوي الإيقاعي وهذا في المقطع الغنائي الأخير.

وأخيراً فالامتداد الخطي إذ قدمت على مذبحه إمكانات التنويع الإيقاعي يقدم بدائل إيقاعية تتمثل في العديد من الثنائيات الصوتية التي تستمر في المستويين الأولين .

– وجه الرياح رمل البطاح (.. هـ لـ ، أ ح – .. ل لـ ، أح)

– مامن رفيق مامن حمام (ما من ، قن – ما من ،

من)

- حامول الحقول الأخطبوط (و ل .. ول .. و ط)
- الفكاك الزقاق (.. كا ك .. قاق)
- النواح الهضاب (.. وا - ضا)

أن الجدل التشكيلي الذي ينبني على أساسه الإيقاع الوزني في شعر الحداثة يصل بتقنيات تجاوز شكل التفعيلة إلى مداه ، فتتغيم تماماً فاعلية التفعيلة في توقيع النص برغم أنها أساسه البنائي إلا إن إصرار شاعر الحداثة على تجاوز تأسيساته الأولية يمنعها من توجيه إيقاع النص على محور التأليف محولاً فاعليتها إلى محور الاختيار ، لتصبح ليس أقصى قدر نغمي ، وإنما إمكانات صياغة لغوية يتم الاختيار من بينها حيث تمثل صيغة التفعيلة أو جزء منها الحقل المعجمي الذي يتحرك داخله الشاعر مصطفياً منه كائنات عالمه الأمر الذي يحرر حركته في محور التأليف الذي يسيطر عليه البناء اللغوي .

يقول رائد الحداثة الشعرية في مصر " محمد عفيفي مطر " :

" ولقد نرى تقلب وجهك في السماء " (١)

---

(١) آية قرآنية أثبتها الشاعر في مفتتح قصيدته مع زيادة علي حرف التحقيق فالآية نصها " قد نرى .. " - سوة البقرة / قم ٢ - آية رقم ١٤٤ - وأظن تلك الزيادة لإخراج الآية من قدسيتها القرآنية . وكأن الشاعر يتحرج من توظيفها شعرياً فأضاف ماأضاف ليتحرر من تحرجه . - الباحث

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة التفت
على مغزل شمس ورياح
ورمادي نسيج فككت عروته حدوة طير ليس ينقض ولا
يعلو ، اهتراءات رقيقات تبعثرن وفي هدبهن اشتبك
الشوك المضيء القنفذ الساطع يرعي ، عنكبوت ذهب
بقطر منه الأرجوان
الليل في آخره السهل عصافير ينفضن عن الريش بقايا
القطر أضغاث النباتات هباء الذر والغبشة
يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين
النهار التم في أعضائه واصاعدت شيبته من
تحت حناء الذرى
الصخرة تأوي للنعاس الرطب والهرة تثاءب والقرية
جرو مرح لاذ به النوم البعيد
رجل وأمرأة تفتح في عروة ثدييها الشفيفين بخوراً
ولبانا زاكيا تفتح في الطوق هلالا خفق نهدين
حفيف المخمل الناعم بالحلمة
والمرأة تمشي خضرة معتمة في هودج الليل ويمشي
الرجل النائم يقظان
يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياها
وارتعاشا ودما تصهل فيه الخضرة الدافئة

القمح ربا للركبتين
اخضرت الطينة ، أوراق الشفاه اصاعدت عليقة
عطشي ، اقتراب ، قبلة توشك
عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت تومض ما
بين النجيل الغض تهوي ظلمة لامعة بين الشقوق
انفتحت ذاكرة الطير ... (١) (٢)

لكل " نص " علاماته السيميولوجية المميزة له أو لنقل سيمياته التي تشير الي طبيعته ، ومن هذه السيميات في العمل الشعري السابق العنوان : " محنة هي القصيدة " ، والآية القرآنية المحرفة عن صياغتها التي صدر بها الشاعر عمله ، وإذا كان كل من العلامتين : العنوان والآية يعدان خارج البنية النصية ، فإنهما ليستا خارج فعل انبنائها .

فعلم اللغة النصي يبحث " في العلاقة بين مضمون النص وعنوانه ، وينطلق في ذلك من أن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية ودلالية وبراجماتية ، فللعنوان بما في ذلك العناوين الفرعية أو الداخلية قيمة سيميولوجية أو إشارية

١- ينتهي المثال المنتخب عند مفردة " الشقوق " غير أنا أثبتنا السطر التالي لها إشارة إلي الترابط البنائي للإيقاع ككل .
٢- محمد عفيفي مطر - محنة هي القصيدة - إبداع / العدد : ٧ السنة : ٤ - يولية ١٩٨٦- (١١١) .

تفيد في وصف النص ذاته " (١) ، أما وجود خطاب مغاير في النص فكما يقول " ميخائيل باختين " إن " خطاب الغير يشكل ما هو أكثر من مجرد ثيمة (غرض) للخطاب ، فهو قادر على أن يقتحم الخطاب ويدخل في بنائه التركيبي بصفته الشخصية - إذا أمكن التعبير - باعتباره عنصراً مكوناً له خصوصيته ويحتفظ للخطاب المروي ، إضافة لما سبق ، باستقلاله البنيوي والدلالي ، دون أن يفسد بذلك الحبكة اللسنية للسياق الذي أدمجه " (٢) وهكذا ليس شيء في التحليل النصي خارج شبكة العلاقات التي تمنح النص نصيته . والعلاقة بين " العنوان " و"الآية " تبدأ من إيضاح حالة " الأنا " في علاقتها بالقصيدة المحنة ... محنة لمن ؟ تجيب الآية - أو هكذا أراد الشاعر - لهذا المتحير يقلب وجهه في السماء التي تمنح فعل الخلق الشعري بعداً ميتافيزيقيا . وتتشكل من تلك العلاقة علامة دالها : محنة العنوان وحيرة الخطاب القرآني ، ودلالتها : درجة الصفر من حالة الوجود الشعري للنص العالم ، فإذا مانظرنا إلى العمل الشعري ذاته على ضوء قول " بيير چيرو " "ينشأ النص عن اللغة ، والمشكلة تكمن في معرفة ماإذا كانت خاصية

١- د / محمد العبد - اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر / القاهرة / ط ١ / ١٩٨٩ (٤٨)

٢- ميخائيل باختين - الماركسية وفلسف اللغة - ت : محمد البكري ويمني العيد - دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ ١٩٨٦ - (١٢٥)

النص تتصل باستخدام خاص للغة العامة ، أو تتصل بحالة لغوية خاصة تعتبر ، هي نفسها ، انزياحاً عن هذه اللغة " (١) ، نجد أن النص ليس مجرد انزياح عن اللغة العامة بل انزياح خاص عن الواقع الذي يمثل ماسميناه درجة الصفر الإبداعي لكل من النص والعالم ، فالنص يبدأ وجوده اللغوي دون أن ينتهي إلى بناء عالمه ، الأمر الذي يفرض خاصيات تشكيلية معينة تتجلى في هذه الجمل التي تتفلت من أية علاقة دلالية فيما بينها ، وإنما يتراكم بعضها فوق بعض في محاولة محمومة لاستكشاف ذلك العالم (في العمل ذاته) المنفرط والمفتقرة مفرداته الى أدوات أو حالات التعريف .

تبدو الجمل وكأنها مفردات قاموسية في حالة من العزلة التي لايكسر طوقها غير تضامها طباعياً تضاماً يفلت من نسيجه نسيج التفعيلة ، لننتبه ، في حدة ، إلي أشيائه في وجودها الانعزالي وحركتها الفردية ، ولايبدأ شيء إلا مع الوجود الحيوي للإنسان " رجل - امرأة " وعلاقة تتخلق كمعادلة لنص في لحظة تخلقه كذلك .

إن النص لايرقى ، ولايراد له هذا ، إلي أبعد من كونه مشهداً شعرياً يفتقر ،على مستوى البنية السطحية ، إلي درجة

١- بييرجيرو - الأسلوب والأسلوبية - ت : منذر العياشي - مركز الإنماء القومي - بيروت -/ د . ن - (٨١)

مناسبة من التعالق (هذا الافتقار ذاته هو منتج دلالاته) ، ومن ثم يعاني نفس الافتقار على مستوى الإيقاع التفعيلي ، برغم توظيف هذا الإيقاع في تهيئة ذلك المشهد ، غير أنه التوظيف الذي لايهدف الى إيقاعية بعينها ، نجد هذا في تراكم المفردات دون حروف عطف ، الأمر الذي يراكم ، في المقابل ، التفعيلات دون علامات وقف :

" غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة التفت
على مغزل شمس ورياح - القصيدة -

وبرغم النسق التفعيلي : (فاعلاتن - فعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن - فعلاتن - فاعلاتن - فعلاتن - فعلاتن -) نجد الدلالة تمارس تحطيمها لبنيته في المفردات المفتقرة الى حروف العطف : " رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة " .

وإضافة إلى هذا نتبين عدم كفاءة المفردات هذه لإنتاج حتي دلالاتها الأولية برغم سلامتها التركيبية ، وهو مايعد واحداً من تقنيات تقويض الإيقاع التفعيلي للنسق ، وهى تقنيات تتكرر في النص على مستوى الجمل كذلك :

" اهتراءات رقيقات تبعثرن وفي هدبهن اشتبك
الشوك المضيء القنفذ الساطع يرعى عنكبوت ذهب يقطر منه الأرجوان " .

ثمة جمل ثلاث تبدو ، على المستوى السطحي ، مشبهة جزراً

دلالية منعزلة ، تمتد فيما بينها ثغرات دلالية تفتح النسق التفعيلي على امتداده دون وقفة تتعانق فيها بنية معنى مع بنية إيقاعه لتسمه بخصوصيته ، كأن التفعيلة إذ تمتد خطياً تفقد في امتدادها هذا ناتجها الإيقاعي .

ولايقتصر الأمر على حد تغييب الإيقاع التفعيلي عن البنية السطحية للعمل الشعري ، وإنما يتضافر معه تفتيت بنية التفعيلة بين الجمل :

" النهار التم في أعضائه
واصاعدت شيبته من تحت حناء الثرى
الصخرة تأوى للنعاس الر طب
والهرة تثاءب
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد "   – القصيدة –

إن الاستقلال الدلالي للجمل يفرض الوقف اللغوي على بنية التفعيلة الأمر الذي يهدد قيمها الإيقاعية ، وإن غياب الإيقاع التفعيلي ، كحضوره تماماً ، ذو دور هام في إنتاج الدلالة النصية ، وفي النموذج السابق نجد أن معاناة العمل تشكيل عالمه ، هذه المعاناة التي تعاني إخفاقها برغم ازدحام العمل بكائناته تجد تعبيرها على المستوى الإيقاعي الذي لم يفلح في التشكيل برغم تراكم وحداته ، وقد تم هذا بواسطة تحديد الدور الإبداعي للإيقاع الوزني ، إذ ألحقه " الشاعر " بمحور الاختيار

بينما سلط محور التركيب عليه فتغيم وجوده بشكل يكاد يكون كاملاً ، وانسحب من المستوى السطحي للعمل إلى بنيته العميقة تاركاً لحركة الدلالة النصية أن تنتج إيقاعها الفعلي ، أو لنقل النصي ، من أجل هذا الهدف تختفي القافية تماماً من العمل ، فهي ليست مجرد وحدة زخرفية ، وإنما وقفة دلالية وإيقاعية تمثل ذروة الاثنين أين وجدتا ، وكلتا الوقفتين لاوجود لهما ، بل لامكان لأن يوجدا ، في نص ينجح في انبنائه ويخفق في صنع عالمه في الوقت نفسه ، بل يسم الاخفاق هذا طبيعة انبنائه .

ولذلك لم يقف شاعر الحداثة - وهو شاعر محروم من المقدسات - عند القافية ، وإنما تطلع إليها من خلال قيمها البنائية ، وليس فقط قيمها الإيقاعية فأضرب عنها وقتما ارتأى عدم افتقار النص إلى تلك القيم بنوعيها ، وكذلك تعاطاها ، ولكن مشروطة بتحقق هذه القيم . إن إهمال تقنية إيقاعية أو استعمالها لايخضع لسلطة الموروث في شعر الحداثة كما أنه لاينبع في كل حين من شهوة التجريب ، وإنما يرتبط الأمر إهمالاً واستعمالاً بالنص وطبيعته البنائية ، وهذا يعنى أن وجود القافية مثل غيابها له دلالته النصية ، كما في هذا المثال :

كنت أمشي على النيل ، حين استراح الجنود على العشب
هذا دمي يتحلل من زهرة الأقحوان القديمة .
يغرق فوق البحيرات واللافتات فيرسم حزناً قديماً / مقيماً

يغرق بين زوايا الجدار وبين ... أهلل ..
هذا هو الوجه ياأيها الوطن المتعفن بين النفايات
والشاحنات ، انتبه .
هذا هو الوجه يغرق بين الدماء وبين السماء المليئة
بالجثث المستحمة في القهر / والجثث المستنيمة في العهر
والنار تأكل طفلك ، وجه الصغار البعيدين عنك
القريبين منك ، وأنت تحدق في الأوجه المستعارة
والأحرف المستعارة لاتتحلق أو تتخلق بين الترائب
كيف استرحت علي ضفتين وخنت البلاد التي رافقتك من
النبع حتى المصب ؟ ! (١)

إن لغياب القافية وظيفته ودلالته ، كما سبق القول ، وذلك أن للنص الشعري القدرة علي التعويض والإحلال ، ولايتنازل عن تقنية إلا وتعوض منها بأخرى أكثر ملاءمة لطبيعته البنائية ونوعية الدلالة التي تتغياها هذه الطبيعة ، ومن صور التعوض من القافية في المثال السابق مجموعة من التلوينات والتكوينات الصوتية التي تنشأ عن الصوغ اللغوي ذاته ، وكأن مساءلة تمت للقافية حللتها إلى مكوناتها المعنوية ، ومن ثم آوى الشاعر إلى معنى التشابهات الصوتية الكائن في القافية فاتكأ عليه لكي يؤسس قيمه الإيقاعية الخاصة متجاوزاً أحادية القافية ، وذلك

(١) محمد آدم – آية من سورة الظل – إبداع / العدد : ١٠ / السنة : ٢ / أكتوبر ١٩٨٤ – (٨٩)

بواسطة عدة مزاوجات صوتية تنتثر بطول المثال منها :
(البحيرات – اللافتات) ، (قديماً – مقيماً) ، (النفايات – الشــاحــانات) ، (الدمــاء – الســمــاء) ، (عنك – منك) ، (البـعـيدين – القـريبين) ، وتتـبدى وظيـفـية هذه المـزاوجـات الصـوتيـة والأكـثـر فـاعليـة من القـافـيـة ، في كـونهـا – كـذلك – مـزاوجات لغـوية يربط العطف فـيـما بينهـا ، بمـا يعـني أن الدلالة الناتجة عن الصوغ اللغوى مـوسـومة بشكل هذا الصـوغ ، الأمـر الذي يرفع مستوى الإيقاع الصوتي إلى إنتاج الدلالة .

وتتـضـافـر مع تلك الإيقـاعـيـة الصـوتيـة ظاهرة الاتكاء على أصوات المد في توقيع النص خاصة صوتي " الألف " ، " واليا " ثم تأتى " الواو " بصورة أقل كما يوضح الإحصاء التالي : –

السطر	ألف المد	باء المد	واو المد
الأول	١	١	١
الثاني	٣	٢	–
الثالث	٣	٢	–
الرابع	٢	–	–
الخامس	٥	–	–
السادس	٢	–	–
السابع	٢	١	–
الثامن	–	١	–
التاسع	٢	٢	–
العاشر	١	٢	–
الحادي عشر	٣	–	–
الثاني عشر	٣	–	–
الثالث عشر	–	–	– (١)

إن صوتي المد الغالبين (الألف والياء) يمثلان ، بنسب تكرارهما العالية بطول السطور الشعرية ، حضانة إيقاعية لمجموعة المزاوجات الصوتية السابقة التي تحمل بنية المضمون المتوتر بين " الأنا " المتكلمة وواقعها المرفوض دلاليا منها ، وهنا تكون أصوات المد بيئة أو محيطا يوفر إيقاع الفجيعة بما

١- راعينا في تحديد الأسطر الشعرية وترقيمها على التشكيل حتي لانقع في مأزق تحديد الجملة بين تركيبها ودلالتها قد تضيف إليها جملاً أخرى تابعة دلالياً لها ، بل ربما كان النص كله – من منظور الدراسة – جملة دلالية واحدة

تحمله من قيم الندبة والتفجع ، وعلى المستوي التفعيلي فهذا التكرار الصوتي (المد) يعني غلبة المقاطع الصوتية المفتوحة ، ويلاحظ غلبة المتوسط منها خاصة ، أي أن الفونيمات الإيقاعية الحاملة لها هي " علن " وهي الوحدة الفونيمية الثابتة بينما تمثل " فا " الوحدة المتغيرة في تشكيل الإيقاع التفعيلي للمثال ، وهو الأمر الذي يلفت إلى أن التشكيل الصوتي ، سواء بواسطة المزاوجات أو بواسطة تأسيس بيئة صوتية لحركة هذه المزاوجات إيقاعياً ، يتم على التشكيل التفعيلي نفسه الذي ينسحب من مقدمة النص ،ويتنوع في خلفيته إلى أقصى مايمكن أن تبلغه التفعيلة " فاعلن " من تنوع داخل سياقها فنجد صورتها الأصلية والمزحفة " فعلن " ، وتنتج من سياقها " فعولن " ، : فاعلاتن " وكذلك صورتها " فعلاتن " ، و " مستعلن " ، ويقدم التشكيل الطباعي " فاعلات " ..

كل هذا التنوع يشير إلى تراتب البناء الإيقاعي للنص ، فالصورة الإيقاعية المجردة . – الإيقاع التفعيلي – تنسحب الى خلفية النص كمنطلق لتشكيل الإيقاع النصي الذي ينبني ، هو كذلك ، متراتباً ، فيبدأ بتأسيس محيط صوتي تمثله أصوات المد ، وداخل هذا المحيط ينتج الأداد والصوغ اللغويان إيقاعهما الذي يضمنانه إشارة إلى طبيعة الدلالة الكلية التي للنص .

إن البناء الصوتي ، إذ يكثف التشكيل الإبداعي على التفعيلة،

يتولد متجاوزاً إياها ، وممتشجاً التجربة الشعرية في كليتها ، وهو ماأغنى " الشاعر " عن تنظيم الصفحة الشعرية تنظيماً يوفر للتفعيلة إيقاعها السطحي ، وكذلك أغنى النص عن الاحتياج إلى صوت " القافية " ، وبرغم هذا وذلك فقد اغتنى النص بإيقاع أكثر ثراء من الوضوح السمعي للتفعيلة ، وأمس رحماً بالدلالة .

يبدو في نهاية تحليلاتنا السابقة أن مساحة المقدسات الفنية قد تقلصت إلي حد كبير ، بل أن الانطباع النثري عن النص الشعري ، على المستوى الإيقاعي ، يكاد يكون مقصوداً من المبدع ذاته .

إن مقارفة المبدع الحداثي للتقنيات النثرية سواء من حيث التشكيل الطباعي أو تحطيم بنية التفعيلة ، إلى وضع الأقواس الشارحة ، والجمل الاعتراضية الإيضاحية ، كل هذا مع وضعية القافية الغائبة - باعتماد هذه التقنيات - أباح بعضا من المحرمات التراثية التي ظلت قارة في وجدان كل من المبدع والمتلقي حتي بدايات القرن ، وربما كان أشهرها المزج بين البحور الشعرية الذي أخذ صورة ساذجة في بدايات الشعر الحديث ، حتى إنه لم يعرف نضجه الإبداعي إلا مع شعر الحداثة.

إن تشكيل إيقاع النص الشعري على أساس المزج بين التفعيلات هو خصوصية للحداثة لاتدعى نضجها واكتمالها



مرحلة سابقة عرفت هذا المزج كمجرد إمكان تشكيلي وليس واقعاً جمالياً ، فتطور الأشكال الفنية لايخضع على وجه الإطلاق لمعرفة نظرية ، ومجرد توفر هذه المعرفة لايعني ، على وجه الإطلاق كذلك ، حدوث تطور في الأشكال الفنية .

ان تطور الشكل الفني مسكون إلى حد بعيد برؤية العالم - إن لم نرتض استعمال الكلمة الملتبسة والمتشعبة الدلالة " الأيديولوجيا " - ، ومهما يكن موقفنا من " الماركسية " ونواتجها في مناهج النقد الأدبي ، فإن " الأدب " وخاصة الشكل الفني الذي يتخذه ذو علاقة وثيقة ببنية المجتمع وعلاقات وأنماط الإنتاج الذي يمارسه أفراده ، ودون خوض في تفصيلات ذات خصوصية بالماركسية ونقدها الأدبى نجد هذه العلاقة الوثيقة للأدب والفن وأشكالهما بالمجتمع تدفعنا إلى التسليم بقولهم إن " الشكل ليس مجرد خاصية فردية قاصرة على فنان مفرد .. إن الأشكال تتحدد تاريخياً بنوع المضمون الذي تجسده أو تحققه، وهذا مايجعلها تتغير وتتحول ، بل تنحل وتثور ، عندما يتغير المضمون نفسه " (١) هذا القابع في نسيج المجتمع وعلاقات أفراده وأنماط إنتاجه ، ومن ثم تأتي الخبرة الجمالية باعتبارها خبرة مجتمع قارة في جميع أفراده " وهي هذه الكيفية من

---

(١) تيري إيجلتون - الماركسية والنقد الأدبي - ت د / جابر عصفور - مجلة فصول - المجلد : ٥ - العدد : ٢ - ١٩٨٥ - (٢٧)

التعامل مع الواقع " [1] لتفرض مفهوم الأزمة حين يسقط السائد في هذا التعامل ، ومن مفهوم الأزمة تنبثق ضرورة التجريب كمرحلة وسيطة بين شكل فني موروث وشكل فني بسبيله للتشكل ، وعلى هذا لا تعد الإرهاصات الفجة التي لاتستند إلى قاعدة اجتماعية تبررها محاولات تجريب ولاالقصائد التي انطلق فيها أصحابها من رؤية نظرية ، بدون أساس اجتماعي ، واعتمدوا فيها على التشكيل التفعيلي المزجي، لاتعد هذه أو تلك ريادة في هذا السبيل ، وإنما كان الرائد الفعلي لهذا التشكيل ناتجاً فنياً نتج عن التشكيل التفعيلي الأحادي وقد اقترب ، في شعر الحداثة ، من مناطق كانت محرمة قبلاً ، كالنثر ، مستمداً منها بعض جغرافيتها بل وشيئاً من تاريخها .

من هذا الاقتراب تولدت رؤية أكثر رحابة لطبيعة الإيقاع وبالتبعية لوظيفته ، فإذا به " نسق للخطاب لاخصيصة كلمة مفردة " ولاقبليا على الخطاب .. وبتعدد الخطاب يتعدد الإيقاع"[2] ، ولقد ارتبط التشكيل المزجي للتفاعيل المختلفة في شعر الحداثة بالواقع الذي يحياه الشاعر ، وذلك لأن " حيوية

(١) د / عبد المنعم تليمة – مداخل إلى علم الجمال الأدبي – دار الثقافة / القاهرة / ١٩٨٧ – (٣٧)

(٢) محمد بنيس – الشعر العربي – الحديث : بنياته وإبدالاتها الجزء الأول : التقليدية – دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٩ – (١٧٩)

هذا المظهر نتجت عن .. الحاجة الملحة التي اقتضتها ضرورات الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج في إيقاعاته وحركته المستمرة ، كما تطلبته الحساسية الفنية الجديدة التي اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص . وهو مافرضته ، أخيراً، حتمية الربط والانشباك الحاصل بين حيوية الذات الشاعرة وضرورات الواقع ضمن إطار درامي ، الأمر الذي جعل النص يتخير أوزانه وإيقاعاته المختلفة تخيراً نابعاً من صميم تجربته الفنية في علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع ، وهذا يعني أن صدق المعاناة وقوة الموهبة هما المناخ الذي يمكن أن يحول هذه الأوزان المتزاحمة والمتراكمة في النص الشعري إلى موجات متدافقة ومتناغمة في بحر واحد ضمن حركة بنيوية منسجمة" (١) مانحة المتلقى الإحساس بوجود إيقاع شعري خاص لنص شعري خاص . ومن المزج التفعيلي مايستقل فيه كل مقطع شعري من النص بإيقاع تفعيلة بعينها ، ومنه مايشيع فيه التنوع التفعيلي دون تحديد ، ويسمى الأول : " المزج المقطعي " ويسمى الثاني " المزج السياقي " ، وليس ثمة تميز لأي منهما على الآخر ، فكلاهما ضرورة وظيفية في العمل الشعري .

(١) علوى الهاشمي – موسيقى الإطار : البنية والخروج – مجلة كلمات البحرينية / العدد التاسع / ١٩٨٨ – (١٣٢)

أ- المزج التفعيلي المقطعي .

إن مصطلح النص ، وأظهر سماته الو حدة الدلالية ، مهما كانت طرائق انبنائه ، يناط به ، في المزج المقطعي ، وظيفة استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي ، فهو المسئول عن تنظيم التحول الوزني من تفعيلة إلى أخرى . " النص " باعتباره مصطلحاً بنائياً ، ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة ، إن اختلفت تفاصيلها وملامحها فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل "النص "

إن العمل الشعري المعتمد إيقاعه على المزج التفعيلي المقطعي يتسم بالتنوع على مستوى الصورة الإيقاعية ، غير أن " النص " – في حالة هذا العمل – يسلط الدلالة على هذه الصورة فلاترتفع إلى مستوى البنية إلا عبر فاعليتها .

يقول المغربي الشاعر " محمد الرباوي " في قصيدته " ثلاث صور " (١) :-

أنت في ظلك حتى نفسك العطشى معلق
يشرئب الزمن الساقط من كأسك نيرانا
إلي زهر محياك الممزق
ومرايا الرمل هاقد وسمتك اليوم في الهيجاء نخلة

---

(١) محمد على الرباوي – ثلاث صور – إبداع / العدد : ١٢ / السنة : ٣ / ديسمبر ١٩٨٥ – (٣٦)

سعف النخلة يساقط أصواتاً
تداخلت مع الأصوات ، سطرت على وجهك نقشاً ..
ذات ليله
كبر النقش على وجهك وامتد حبالاً
بينما يورق ناي مغربي القسمات

(٢)

هجير الفيافي
يقوس فرعك ذات اليمين
وذات الشمال
تهاجر منك الطيور إلى نخلتين ؛
هما فاضتا بعراجين من ذهب
قلت إنك تنتظرين رياحاً
تجيء من البحر ، تحمل في جوفها سلة من محار
بلى ، أنت تنتظرين المحال"

ينمو النص عن طريق المماثلة والتفارق والتضاد ، وتحت تحكم عمليتين متكاملتين هما : – البساطة البنيوية والتعقيد المنظم ، أو السكون والدينامية ، أو التوازن بين الانفتاح والانغلاق ، أو الاستقرار والتكون التشكيلي . يتمظهر النص بهذه التقابلات المتكاملة " [١] ، وعلى جميع مستوياته البنائية ،

(١) د / محمد مفتاح – مجهول البيان – دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٩٠ – (٨٥)

وعلى المستوى الإيقاعي – في المثال السابق – نجد التقابل يتم بين تفعيلتين مختلفتين " فعولن " و " فاعلاتن " ولما كان التقابل غير التناقض فإن تفكيك بنية التفعيلتين المتقابلتين يبين الآتي:–

١– التفعيلة " فعولن " (// ٥/ ٥/) هي جزء من التفعيلة " فاعلاتن " (/ ٥ // ٥/ ٥/)

٢– إن امتداد " فعولن " (// ٥ / ٥//٥/ ٥/) ينتج لنا التفعيلة " فاعلاتن " (/ ٥ //٥/ ٥/) .

٣– بعض الزحافات لاتغير من (١) ، (٢) السابقتين

وهذا يعني أن الاختلاف بين كل من التفعيلتين لاينتج عن طبيعة قارة في مكونات بنيتيهما ، ولكن في انبنائهما الأخير أو تشكيلهما النهائي ، فإذا نظرنا إلى طبيعة التشكيل الإيقاعي لكل من المقطعين ، على ضوء مماسبق ، وجدنا أنهما يعتمدان على إلغاء فاعلية " تخارج " ، "و تداخل " الفونيمات الإيقاعية لأي من التفعيلتين ، حيث ينتهي السطر الشعري دلالياً وإيقاعياً ، بمعنى أن الوقفين اللغوي والعروضي متحدان ، إضافة إلى تعمد القافية في سطور كثيرة ، أمكننا أن نستنتج أن " الشاعر " يتعامل مع القيم الخلافية بين التفعيلتين برغم كثرة القيم الإيجابية بينهما ، ليؤسس للتقابل الدلالي بين المقطعين بواسطة الإيقاع التفعيلي المتنوع مقطعياً ، وذلك من أجل تأسيس مغايرة دلالية بين مقطع (١) الذي تهيمن عليه " أنا "

متقنعة بضمير التخاطب " أنت " ، لتتمكن من مراقبة ذاتها بدءاً من وصف حالتها إلى متابعة تحولاتها ، وبين مقطع (٢) الذي يتأسس مرتكزاً إلى إحدى هذه التحولات ، وبواسطة اختلاف البناء الإيقاعي تتحقق مغايرة الشخصية المتحولة عن الحالة التي كانت لها في المقطع (١) ..

وهكذا تقود الدلالة وآليات إنتاجها التشكيل الإيقاعي للمزج التفعيلي المقطعي ، بما يعني أن هذا المزج ليس مجرد تقنية شكلية لتحديث الإيقاع التفعيلي ، وإنما صورة نصية تتضافر ، في الاستجابة لها ، مستويات الأداء الفني على اختلافها .

إذا كان المثال السابق قد اعتمد " الترقيم " وسيلة لتعيين حدود كل مقطع شعري فإن " شاعر الحداثة " يدفع بالتشكيل المقطعي إلى حده الأقصى فيعطي كل مقطع عنواناً ، ويسمي نصه الواحد " .. قصائد كما في المثال التالي للشاعر " عادل عزت " " ثلاث قصائد " (١) : –

١- الشتات المقدس

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الآبار ، والومضات تبزغ تختفي كعيون أسراب تهاجر في البحار . هناك أرض تخطف الأرواح تبعثها هناك برحلة الأنهار .. أين

---

(١) عادل عزت – " ثلاث قصائد : ١– الشتات المقدس ٢– أشواق الزاهد الشرقي ٣ – وطن " – إبداع / العدد : ١٢ / السنة : ٥ ديسمبر ١٩٨٧(٣٥ ، ٣٦)

أروح في هذا الشتات ؟

فقلت أعود ، لكن الليالي أثقلتني : تستطيع الآن أن تنأى وتنأى أينما راحت خطاك هناك آماد من النشوات في هذا الشتات .

ألم تحلم سنيناً أن تعيش وأن تموت بغير أن تأتى إليك قوافل الأموات ؟

تعال .. تعال للصحراء للأطيار في حلك البحار لرحلة الأنهار .. هيا .. كلها فوضى مقدسة فأدخلها إلى الإيقاع فى الإيقاع لن تأتى إليك قوافل الأموات .

٢- اشواق الزاهد الشرقي

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور ، ولون غسقي يتوارى .. سوف أنساب .

إلى أن يتلاشى الكل فيما يتناهى ، آه لكن وصولي مستحيل

إنها الأهوال لاترضى وقد ولى زمان الزاهدين

كل من أمعن في الإخلاص لم تأبه له الأفلاك لم تأبه له الأيام فاستيقظ من أشعاره مستغرباً قالت له الأنذال : لامأوى لنا إلا عشيرات التجارة .

فاختفى حيث النفوس القزحيات الحيارى ، حولت أهواءها صحوا مع الصبح

وفي الليل مناره.

شطحات اللؤلؤ المسحور في النور كلانا في مفارة
إنها الأهوال لاترضى . لقد ولى زمان الزاهدين .

٣- وطن

شذى في ليالي القرى لو تحركه الريح يمضي الى امرأة تشتهيني وتأبى
إلى قلبها يتسلل طيفي كرؤيا
على جسمها ألف حلم بجسمي وتأبى
فهاجرت : نار وعشق وسنبلة تتغير تبعاً للون احتراقي ،
غيوم البحار تغيبني
في احتضار طويل ، وناس الأراضي الغريبة منفى
خلاصي دخولي بشعر يدمدم متصلاً بجنون الزنوج ولكنني انسقت شوقاً مخيفاً
إليها . رجوعاً إليها ... إليها
إلي امرأة تشتهيني وتأبى " .

إن التعددية التي ينبني على أساسها النص ، وهذا التنوع التفعيلي الذي تتخذه ، وتكريس كل منهما بالتصنيف النوعي لكل مقطع ، هذا وذاك ضرب من الإيهام يمارسه المبدع مذكان فن الشعر ولكن على المستوى البلاغى ، أما على المستوى الإيقاعي فهذا من خصوصيات شعر الحداثة الذي يعتمد البناء الاستعاري حتى على المستوى الإيقاعي إذا مااعتبرنا التفعيلة

وحدة دلالية مستقلة مثلها مثل الكلمة ، وهو اعتبار غير بعيد من المنظور الإنساني لمعرفة الواقع ، هذا الذي ابدعته اللغة وأنظمتها ، فكل أشياء الواقع قابلة لتصنيفات شبيهة بجداول الحقول الدلالية ، ومن ثم فإن بناء النص إيقاعياً على أساس تركيب ثلاث وحدات مستقلة - يؤكد التشكيل استقلالها واختلافها - إضافة لكونها تنتمي إلى حقول إيقاعية متباينة يمكن أن نطلق عليه البناء الاستعاري للإيقاع باعتبار أن " الاستعارة هي جمع بين عقدتين (مجالين[1]) مختلفتين ليس بينهما علاقة رتبية أو تضمنية أو وراثية " [2] [3] ، وككل بناء استعاري فإن تحليل وحدات تركيببة إلي مكوناتها الصغرى يمكن أن يؤدى إلي اكتشاف الأساس التركيبي الذي قام عليه ذاك البناء .

١- الشتات : مفاعلتن (//٥///٥) وصورتها مفاعيلن (//٥/٥/٥) وتتضمن (//٥/٥) التي لـ " وطن " ، كما أن

---

(١) مابين القوسين إضافة شارحة للباحث

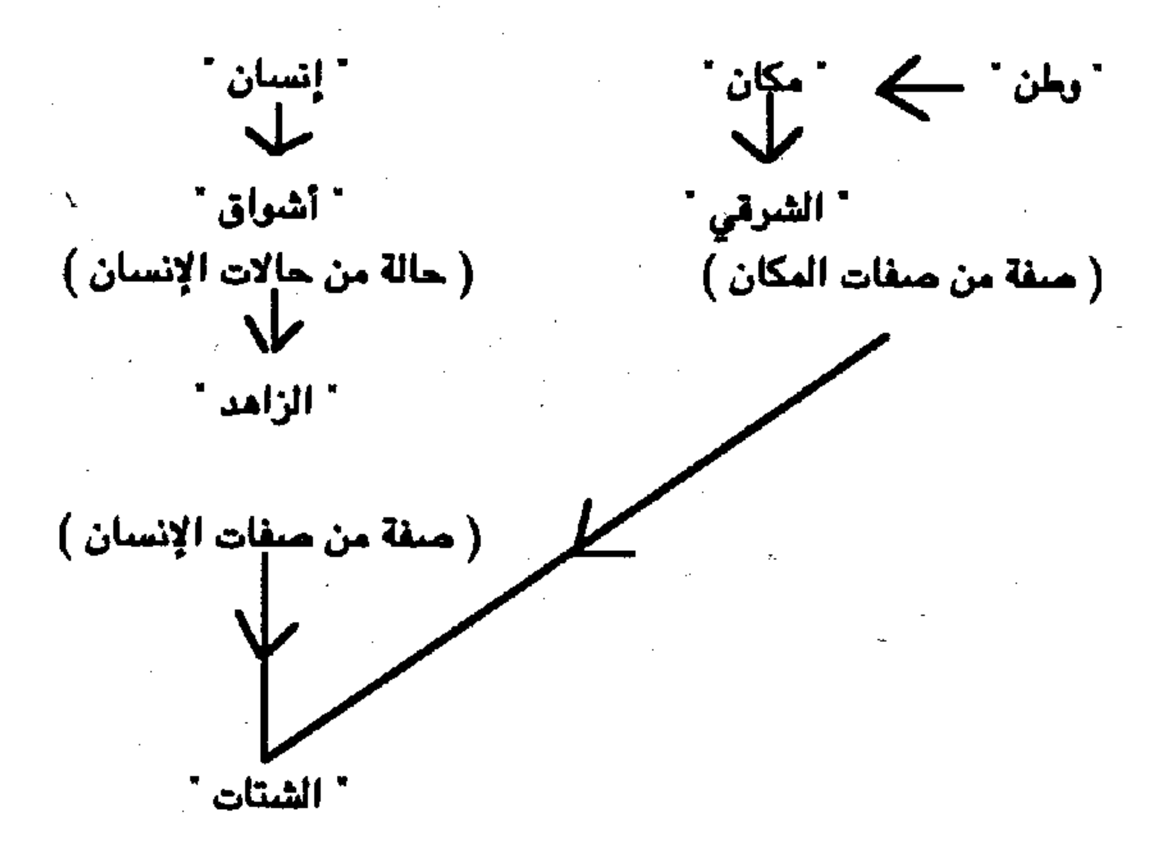
(٢) د / محمد عبد الفتاح - مجهول البيان - مرجع سابق (٦٨)

(٣) بالرغم من ان التفعيلات الثلاث يمكن أن ترد جميعاً إلي أصل بنائي واحد ، بمعنى أن ثمة علاقة تضمنية فيما بينها ، غير أن ممارسة " المبدع " عليها قد حافظت على شكلها النهائي وكثفت التشكيل الإيقاعي على أساسه ، الأمر الذي بت الصلة بين أصل التفعيلات وشكلها الأخير وهيأ الجميع للدخول فيما أسميناه بناء استعارياً للإيقاع - الباحث -

سياقها (///٥/٥/٥   ///٥/٥ /٥) يتضمن " أشواق الزاهد الشرقي" (/٥//٥/٥/٥) .

٢- " أشواق الزاهد الشرقي " فاعلاتن (/٥ //٥/٥) وجزء منها ـ فعو لن) إذن فإن محور التركيب الاستعاري للإيقاع هو (فعولن) الملتبسة بالدلالة اللغوية والاجتماعية والسياسية للمفردة " وطن " - فالتعامل لايتم مع تفاعيل مجردة من اللغة الشعرية - وعلى ذلك تعد كل من التفعيلتين " فاعلاتن " ، و " مفاعلتن " انحرافات عن الإيقاع التفعيلي الأساسي " فعولن " بناء على اعتبار " التراكيب المجازية مظاهر للانحراف اللغوي " [1] ، وهكذا يصبح " الشتات " ومايستتبعه من " شوق " انحرافاً عن دلالة " الوطن " خاصة الدلالة الروحية التي له ، ومن ثم تتجلى الطبيعة النصية الواحدة للقصائد الثلاث عبر تأويل ظاهرة المزج التفعيلي المقطعي ، هذه الدلالة التي تمثل جزءاً لايتجزأ من الدلالية الكلية أو النصية إذ لافرق . ويمكننا تحليل بنية العنوان (أو العناوين الثلاثة) لنضيء البنية الإيقاعية للمزج التفعيلي المقطعي نفسها ، وذلك على أساس محورية العنوان الثالث - " وطن " - وتفعيلته - " فعولن " -

١- محمد غاليم - التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم - دار بقال / الدار البيضاء / ط ١ ١٩٨٧ - (٥٩)



وتبدو صفة الشتات (المقدس) خاصة بنقل هذه البنية إلى مستوى رمزى أو فوق واقعي ، أما الظاهرة ذات الخصوصية بالبنية الإيقاعية فهى تضمن " الوطن " لكل من " المكان " و"الإنسان " الأمر الذي يبعثر ، بواسطة " الشتات ، الصفات بين الأثنين ، فنجد مايخص " المكان " صفة للإنسان كما في " الشرقي " . إن محوراً يمثل طرفاه كل من " وطن " و " الشتات" يعمل على تنسيق كل مفردات العناوين الثلاثة في نسق دال على طبيعة النمو الداخلي للنص من طقس البداية - " الشتات

المـقـدس " – إلى تلك الرحلة في المطلق إذ يتـغـيم الواقـعي أو يتـشـتت – " أشـواق الزاهد الشـرقي " – إلى ، أخـيـراً ، حـيث مكابدة الشـهود حيث لاوجود ، فيما نـتبينه من تنكيـر المفردة الأساس " وطن " .

أن المزج المقطعي بين التفعيلات المتباينة ، كما مر بنا ، ليس مـجرد إمكانيـة نظرية إرتآها البعض في طبيعة التفعيلة العروضـية وجدت عندهم تطبيقها الإبداعي ، وإنما هى حتمية دلالية ، وضـرورة تشكيلية نبعت من الممـارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظري .

ب - المزج السياقي :-

ليست القضـية وحدة التفـعيلة أو تنوعها ، وجود القافيـة أو إلغاء هذا الوجود، القضـية بإيجاز تخص كيفيات آداء مـضـمون معقد للغاية و متداخل جداً – إذا جاز لنا أن نسمى المؤثرات ، أو المثيرات الواقعية لإنتاج عمل شـعري بالمضـمون – وكل من التـعقيـد والتداخل هذين فرضـا مـزجا أشـد تجاوبا مع الحـالة الشعرية التي يعانيها شاعر الحداثة هو المزج السياقي .

إن الحدود الطبـاعية التي للمقـاطع تفرض نـوعاً من أسوار الحماية حول بنية التفعيلة ، مهما كانت درجات توظيف التنوع التفعيلي بين المقاطع ، أما في المزج السياقي فإننا أمام حالة فـريدة من الإيقـاع التـفـعـيلي يتناغم مع الآداء اللغـوي داخل

السياق ، يهدأ أو يتوتر يهدونه أو توتره ، ويستمر أحادياً أو يتنوع حسب حالة الأداء اللغوي ، فالسياق ، والحالة هذه ، هو العامل البنائي الحاسم في التشكيل الإيقاعي .

إن السياق مصطلح لغوي أساساً ، وقد أعطته المدرسة الإنجليزية في النحو الوظيفي تحديداته الدلالية ، يقول "هاليداى" : " .. يوجد عنصران للسياق ، أحدهما : البناء النصى ، وهو داخلي في الجملة ، إنه تنظيم الجملة وأجزائها بالطريقة التي تربطها بمحيطها : والثاني : البنية الأكبر للنص ، هذه البنية التى تؤسسه نصاً من نوع خاص " (١) ، ولايختلف الأمر في المستوى الإيقاعي فثمة سياق هو البناء النصي الذي يعمل على موالفة التنوع ، وآخر بنية نصية هى إيقاعية هذه الموالفة ودلالتها التى تحملها . ونص " إبداع " من شعر الحداثة يحقق إيقاعيته من خلال تفتيت بنية التفعيلة إلي فونيماتها الإيقاعية ومن ثم اقتناص العلاقات البنائية فيما بين تفعيلة وأخرى ، لتتم عملية " تخارج " فحسب – أي بدون " تداخل " – على واحدة ليتحول النسق الإيقاعي إلى تفعيلة أخرى تتجاوب بعض مكوناتها مع التفعيلة الأولى محققة ماأسميناه " موالفة إيقاعية " على مستوى " السياق البنائي " وتتحقق الدلالة الإيقاعية فى المستوى الأكبر المسمى السياق النصي .

1- H . A.K. Hallday , Ruqaiua - (Cohesion in English - Longman Lm - London - 1976 - P. 39

يقول الشاعر " بدوي راضي "

غازلت وجهك المغضن

هزت كهف حرمانك المحصن ... باحت ..

.. بهواها وقاسمتك الألم

نشرت شعرها عليك ظلالاً

وسقتك الوصال خمراً حلالاً

وتدانت وأمعنت في التدانى

وتمنتك فتحاً بفتح .. و كسراً بكسر وضما بضم

كتبت وحدها فلم تلق حسا

كتبت شوقها فأدبرت يأساً

كتبت نارها فكنت العدم (١)

في مثل هذه النصوص ، يجب أن نكون على ذكر بأن "المزج" لايلغى وجوب تحديد الأساس الإيقاعى وتفعيلته من التنويع وتفعليته ، وبداية " القصيدة " هى المؤشر الوحيد له ،

يقول " الشاعر " في أول قصيدته : -

راودتك القصيدة عن نفسها

رشت العطر فوق الحروف

وأسبلت الجفن ، واحتشدت بالنغم (٢)

(١) بدوي راضي - " تكوين " - إبداع / العدد الثاني / السنة الرابعة / فبراير ١٩٨٦ - (٥٢)

(٢) المصدر نفسه

نتبين من المفتتح السابق أن " فاعلن " تمثل الاختيار الوزني لإيقاع القصيدة الأساسي ، بينما يعلق بـ " فعولن " دور التنويع على هذا الاختيار وبين تفعيلتي الاختبار والتنويع علاقة بنائية وثيقة ، فإضافة إلى أن التكوين الفونيمي واحد ، ولافارق إلا على مستوى الترتيب الشكلي لهذه الفونيمات ، إضافة إلي هذا فإن كل و احدة من التفعيلتين تنتج الأخرى ضمن سياقها بتخارج وحدة فونيمية : -

١- فاعلن /٥//٥/٥//٥/٥//٥ .. إلى آخره (تخارج (فا - /٥)

٢- فعولن //٥/٥//٥/٥//٥/٥//٥/٥ .. إلي آخره (تخارج (فعو - //٥))

هذا هو الحد الأدنى من إمكان المؤالفة الذي تطرحه بنيتا التفعيلتين ، على أن الممارسة الإبداعية لاتكتفي دائما بهذه الحدود الدنيا خاصة حين تتمتع بكل هذا التجريد الذي لعلم العروض بحراً وتفعيلة على السواء ، وماذاك إلا لأن التباس اللغة بالعروض في الإيقاع الشعري أمر له تحولاته الخطيرة ، وعلى وجه الخصوص حين يتوقف اكتمال ماللبنية النصية من دلالة (الدلالة الكلية) على مايتحمله ذلك الإيقاع منها ، فثمة أداء لغوي له صياغة ذات أهداف دلالية في مواجهة تفعيلة لها شكل مجرد تماماً ، هذه المواجهة لاتنتهي بالحسم لصالح

طرف مامن طرفيها كما يذهب الى هذا " جون كوهين " [١] ، وإنما تحسم بشكل تام لحساب طبيعة " الشعرية " هذه التي قاربها " جاكوبسون " دون أن يتمكن من استبصارها أبعد من حدها الشكلي برغم صواب مقدماته حول " الرسالة " اللغوية والعوامل المكونة لها ، أو على حد تعبيره " المكونة لكل سيرورة لغوية ولكل فعل تواصلي لفظى " [٢] .. إن الوظيفة الشعرية التي تتبدى عنده في " استهداف الرسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص " [٣] تهدر في سبيل تاكيدها على شكلية لغتها الكثير جدا من مقومات شعرية اللغة ، حيث بالاعتراف " جاكو بسون " نفسه لاتكون اللغة الفنية نقية تماماً من الوظائف الأخري ، وإنما فقط تكون الوظيفة الشعرية هي المهيمنة علي الرسالة المحددة لطبيعة لغتها . في بعض الأحيان تكون علاقة الشعر خصوصاً ، والأدب عموماً ، بالنقد علاقة خطرة حين يستمد هذا الأخير من الشعر والأدب موجهات تنظبراته دون أن يتمكن من تكوين إطار فلسفي يعمل على تحويل الابداعي الخاص إلي فلسفي عام ، وكانت سيادة المستقبلية الروسية التي اصطدمت مع الواقع الشيوعي في

(١) جون كوين – بناء لغة الشعر – مرجع سابق – (٧٤)
(٢) رومانجاكوبسون – قضايا الشعرية – ت : محمد الولى ومبارك حنون – دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٨ – (٢٧)
(٣) رومان جاكوبسون – المرجع نفسه – (٣١)

بداية ثورة أكتوبر و احداً من موجهات الرؤية النقدية عند " جاكبسون " ، ولايختلف تعريفه للوظيفة الشعرية عن بيان المستقبليين الروس ، وهو الأمر الذي أقره وأكد عليه كل من "مالكم برادبري " و " جيمس ماكفارلن " (١) الوظيفة الشعرية – في رأي الباحث – مصطلح خاطيء ، وإذا سلمنا ، الي حين ، بما يدعى وظيفة شعرية ، فلنقل إنها ليست فعلاً لغوياً وإنما هي ناتج جمالي لهذا الفعل وإذ تنصرف الوظيفة إليه تفصله عن صفتها الشعرية التي تصبح أكثر لصوقاً بما أسميناه الناتج الجمالي .

واذا كان " جاكو بسون " قد جعل تبعية لغة الرسالة لعامل خارجي محدداً لوظيفة من وظائفها فإن تبعية كل العوالم الخارجية للغة الرسالة يطرح إحلال مصطلح " الوظيفة اللغوية "

محل " الوظيفة الشعرية " لتصحيح خلط " جاكبسون " بين " الفعل اللغوي " و" الناتج الجمالي " الذي هو طبيعة الشعرية ، هل تتعلق هذه الشعرية بالإغراب الشكلي ؟ أم أنها مهتمة بطرائق تبليغ خاصة . وهنا يتم تعريفها من خلال علم الاتصال؟ أم نحاول اكتشاف جماليات الأداء العادي للغة بتوظيفه لإنتاج دلالات غير عادية ، وهنا نركن إلى ما أعطاه النقد الألماني

(١) تراجع " بيانات هذا القرن " – مجلة الكرمل / قبرص / العدد : ١٧ / ١٩٨٥ – (٢٣٢) ومابعدها .

للخطاب النقدي الحديث خاصة " نظرية الاستقبال " ومصطلح " الوقع أو الأثر الجمالي " ؟ تلك النظرية وهذا المصطلح الذي أطرت مفاهيمه وأسست محتوياته الفلسفة الظاهراتية (٢) .

فإذا ماعدنا إلى مسألة الصراع بين الأداء اللغوي ذي الصياغة التي تنطلق إلى أهداف دلالية بعينها وبين التفعيلة ذات الشكل المجرد ، وجدنا أنه لايوجد مايحتم حسم هذا الصراع ، فإن شعرية الحداثة ، وهي ترفض أن تؤطر ضمن تقاليد تجددها، إضافة إلى ولعها غير المحدود بالتجريب ، تتمتع ، إلى حد بعيد ، بسمة لم تتوفر من قبل لمرحلة شعرية ، أعني سمة "التوتر " شكلياً ودلالياً ، هذا الذي يصل في بعض نصوص مجلة الدراسة ، إلى حد تهديم البنية السطحية بشكل تام يحيلها إلى تراكم لجمل لغوية لارابط بينها سوى العلامات الترقيمية ، أما البنية العميقة فهي محرومة من الانبناء بالمفهوم المغلق الذي قدمته " البنيوية " لمصطلح البنية ، وإنما يظل مفتوحاً على استجابة القارىء ، هذه الاستجابة وحدها التي ، يمكنها في

---

(١) يراجع : مالكولم برادبري وجيمس ماكفارلن – الحداثة – ت : مؤيد حسين فوزي – دار المأمون / بغداد / ١٩٨٧ – (٢٦٠) .

(٢) يراجع . روبرت سي هول – نظرية الإستقبال مقدمة نقدية – ت : رعد عبد الجليل جواد – دار الحوار / اللاذقية / ط ١ ١٩٩٢ . وكذلك يراجع في علاقتها بالفلسفة الظاهراتية : " سعيد توفيق / الخبرة الجمالية .. دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية – المؤسسة الجامعية / بيروت / ط ١ / ١٩٩٢

حالة صحة إجراءاتها . أن تغلق البنية [1] . وإن إلى حين .

وبناء على ماسبق فليس غريباً أن يكون التوتر هو سمة الإيقاع المزجي بين التفاعيل في السياق الواحد كما في مثالنا السابق ، حيث نجد التوتر الإيقاعي يعمل مؤشراً نغمياً إلى حركة انبناء الدلالة ويبدو " الشاعر " وهو يستثمر العلاقة البنائية لكل من تفعيلتي الأساس والتنويع عليه ، فيبنى العمل على مستوي السياق البنائي على أساس من " فاعلن " التي يتم حذف سببهاالخفيف في لحظة خاصة من الزمن الإيقاعى ، فتتحول إلى " فعولن " - تفعيلة التنويع - ، وهذا الحذف يتم على نسق الحركة الدلالية المتوترة بين موقفين نقيضين "فالأنا " تعاني انشطاراً روحياً يطرحها في شخصيتين :

١- المتكلم أو الراوي و ٢ - المخاطب ، وبينهما الفعل الجمالي المرموز إليه " بالقصيدة " . إن تناقض الموقفين متمثل في التوتر الإيقاعي بين التفعيلتين هذا الذي يأخذ ثلاث كيفيات.

١- الانسجام التام بين التفعيلتين في محاولة يتضافر فيها الإيقاع مع الدلالة التي تسعى نحو توحيد المخاطب بالقصيدة عبر مراودة الأخيرة له .

---

(١) مسألة انغلاق البنية واكتفائها بذاتها طرحت للنقد من قبل التفكيكية على وجه الخصوص ، وبشن نهايتها " التأويل " في رؤيته النصية للعمل الأدبي ، يراجع المرجع الأسبق : " روبرت سي هول " نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية - (١٠٤) خصوصاً الخيال والواقع - بنائية النص .

٢- مجرد الانسجام السياقي في الجمع بين التفعيلتين داخل السطر الشعري

٣- الانفعال إذ تتأكد سلبية المخاطب .

وكل كيفية من كيفيات المزج التفعيلي مرتبطة بفقرة شعرية لها استقلالها الدلالي الذي يتناغم مع الخصوصية الإيقاعية لها كما سيتضح ..

أولاً : الانسجام التام (الفقرة الأولى) :

غازلت وجهك المغضن /٥//٥//٥/٥//٥//

هزت كهف حرمانك المحصن .. باحت

/٥/٥/٥//٥/٥//٥//٥///٥/٥

بهواها وقاسمتك الألم ///٥/٥//٥//٥/٥//٥

إن الاستعانة بالتركيب اللغوي للجملة تمكننا من تقييم مقدار انسجام الإيقاع المزجي ، فالتحول عن تفعيلة الأساس إلى تفعيلة التنويع يتم داخل تركيب وصفي (صفة وموصوفها) : " وجهك المغضن .. " و " . حرمانك المحصن .. " الأمر الذي يجعل الإحساس بالتحول الإيقاعي ضئيلاً للغاية نظراً لما يتطلبه التركيب الوصفي من أن تلي الصفة موصوفها مباشرة دون فاصل بينهما ، وإذ يتولد التناغم الإيقاعي بين التفعيلتين بفضل التركيب اللغوي ومتطلباته ، يكون الانتقال في السطر الشعري بين التفعيلتين مغطى بضرورة تركيبية أقل صرامة وهي

الاستئناف بين الجمل ، الأمر الذي يجعل هذا الانتقال الأخير ضرورة إيقاعية أكثر من كونها ضرورة لغوية . فإذا ماتطلعنا إلى الدلالة و جدنا القصيدة / الرمز تمتلك ناصية أفعال الفقرة جميعاً . وجميعها أفعال مراودة من قبلها ، بينما يمتلك المخاطب موقع المضاف إليه من مفاعيل السطرين الأولين ، وموقع المفعول به الأول في السطر الأخير ، وجميع الصفات صفات سالبة ، ومايهمنا من هذه الظواهر اللغوية أن هيمنة القصيدة / الرمز على المواقع الرئيسية في التركيب اللغوي : المسند إليه والمسند يفرض انسجاماً دلالياً مكتملاً يجد صورته النغمية في الانسجام التام الذي يظل التنوع التفعيلي داخل السطور الشعرية دون تحديد موقعية خاصة به في هذه الفقرة .

ثانياً : مجرد الانسجام (الفقرة الثانية) :-

في الفقرة الثانية نجد الموقعية المتميزة لتفعيلة التنويع إذ تقع دائماً في نهاية السطر الشعري المكتمل دلالياً وتركيبياً في سطر طباعي ، إضافة إلى أن الموقعية التركيبية للأداء اللغوي الموقع على هذه التفعيلة موقعية ثانوية كتلك التى كانت في الفقرة الأولي :

فاعلن ــــــــــ ظلالاً (فعولن)

فاعلن ــــــــــ ل خمراً حلالاً (فعولن فعولن)

فاعلن ــــــــــ ك فتحاً بفتح وكسرا بكسر وضما بضم

(فعولن فعولن ... إلى ٦)

ويلاحظ أن القصيدة الرمز مازالت مهيمنة علي تركيب الأداء اللغوي الأمر الذي يمنح التنوع التفعيلي ، برغم تحدد لحظته من الزمن الإيقاعي ، قدراً من الانسجام مستمداً من الفقرة الأولى والنجاح الذي حققه تنوعها ، إضافة إلي التدرج في تزايد مقدار الزمن الإيقاعي لتفعيلة التنويع : تفعيلة فاثنتان فست تفعيلات مما يؤسس تجاور التفعيلتين الأساس والتنويع عليه نسقاً إيقاعياً خاصاً .

ثالثا: الانفصال التام (الفقرة الثالثة):-

وفي الفقرة الثالثة نجد الانفصال التام حيث ينشطر الزمن الإيقاعي بين فعل القصيدة / الرمز ونتيجة هذا الفعل ، وكأن تضمن التفعيلتين في الفقرتين الأولى والثانية ، برغم نجاحه الإيقاعي علي اختلاف في النسبة من فقرة إلى أخرى ، قد فشل على مستوى السياق الأكبر، ومن ثم تأخذ النتيجة صورتها كما يأخذ الفعل صورته ، ويبدو أن الصورتين (التفعيلتين)، برغم تقاربهما البنائي ، غير قادرتين علي الاندماج في زمن واحد نظراً للانعطافة الأخيرة في حركة النمو الدلالي للنص :

فاعلن(إيقاع الفعل) فعولن (ايقاع النتيجة)

كتبت و حدها / فاعلن فاعلن فلم تلق حساً (فعولن فعولن)

كتبت شوقها / فاعلن فاعلن   فأدبرت يأساً (فعولن فعولن)

كتبت نارها / فاعلن فاعلن   فكنت العدم (فعولن فعو)

إن السياق النصي يفسر الفقرات الثلاث ، فقد حملت دلالة الفقرتين الأولى والثانية جنين فشل المراودة في الفقرة الثالثة ، برغم انسجام إيقاع التنوع التفعيلي فيهما ، بمعنى أنه كان ثمة توتر بين انسجام الإيقاع والفشل الجنيني الذي للدلالة ، وقد ظل هذا التوتر مصاحباً للمراودة وأفعالها إلي أن برزت نتيجتها فاستقلت كل تفعيلة بموقف شخصيتها ، وانتهي المزج التفعيلي ليتحول إلى ثنائية إيقاعية تؤكدها الدلالة .

إن المزج السياقي - كما اتضح - مكون بنائي من مكونات الدلالة النصية خاصة الدلالة التي تسكت عنها اللغة تاركة لتضافر مستويات بنائها مهمة أدائها .

وإذا كان " الشاعر " قد اعتمد في المثال السابق حذف " السبب الخفيف " من " فاعلن " فإن " محمد آدم " في المثال التالي يحذف الوتد المجموع من "فعولن " ويتعمد تشكيلاً لغوياً مخصوصاً . ليجمع بين التفعيلتين في عمل شعري غير منقسم إلى فقرات بينها فراغات طباعية تؤكد استقلاليتها ، وإنما يتميز بالامتداد ، أو لنقل التواصل ، والتتابع بين جمله وسطوره الشعرية ، يقول الشاعر " محمد آدم " :

إنه يشرب الآن قهوته ساكناً

ثم يمضي

إلى حيث غرفته المطفأة

يدير المفاتيح

ثم فضاء ووجه من الصلب والضوء

شمس تغطي الجدار الرصاصي

تغرق فوق البحار البعيدة

ثم تحط علي قلبه في الزمان الدفيء

آه

كانت هناك امرأة

ترطب بالماء أرض الحديقة

ترقد

في كهف وحدتها

تحت ستر الدخان الكثيف

تحملق في السقف واللوحة المطفأة

تقرأ

ثم تدخن أو تتحدث للغر فة الضيقة

لوحة من دخان ومعدن

وفي آخر الليل ينسكبان

معا

أعينا

أذرعا

أدمعا . (١)

يبدو العمل الشعري السابق وهو يستغل ماسبقت الإشارة إليه من القرابة البنائية بين كل من التفعيلتين : " فعولن " و"فاعلن " ، غير أن كل تشكل إيقاعي له خصوصيته النصية هذه التي يستمدها من نصه ، إذ إن كل نص ، في الحداثة الشعرية ، هو جمالية قائمة بذاتها لاتشتبه بأخرى في سواه من نصوص ، مهما لوحظ من مشابه بينهما ، ويتضح هذا مع المثال السابق حيث تدخل الصفحة الشعرية وتنسيقها تكئة للتحول الإيقاعي من " فاعلن " إلى " فعولن " بحذف فونيم " السبب الخفيف " من الأولى ،ولايتم هذا الحذف إلا في بداية الجمل الشعرية ، ونظراً لنزوع السياق إلى أن يشابه بين مكوناته يعمد " الشاعر " إلى " القافية " كصوت ينهي جملته الدلالية بإيقاعها عند لحظة معينة فارضاً صمتاً يحدد بداية الجمل الدلالية التالية كما نرى : "إ نه يشرب الآن قهوته ساكناً / فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

ثم يمضي / فاعلن فا

(١) محمد آدم – تجانس – مجلة إبداع / العدد الرابع / السنة الأولى / إبريل ١٩٨٣ – (٥٢)

إلى حيث غرفته المغلقة / فعولن فعول فعولن فعو

إن التنظيم الطباعي للسطر الشعري يعتمد على التنويع إلى أقصى مدى ، حيث السطر الأول موقع على أساس من فاعلن ، بينما يوقع السطر الثاني بزيادة " سبب خفيف " على أساس من " فاعلاتن " كتفعيلة وسيطة أو تحويلية بين " فاعلن " الأساس و"فعولن " التنويع فهي تتضمن كلا من الأثنين كما يلي :

١- " فاعلا تن فا علاتن "

فاعلن فعولن

ومن ثم يتم توقيع السطر الثالث على أساس من " فعولن : ..

إن التنظيم الطباعي يفرض التنويع التفعيلي ، بينما نجد الوحدة التي تتمتع بها السطور الشعرية الثلاثة لاعتبارها وحدة دلالية واحدة ، تفرق هذا التنوع في سياقها البنائي (السياق الصغير) ، إلا أن النوايا الإبداعية للشاعر ، والتي تميل باتجاه التنويع ، تستعين بالقافية لفرض مساحة صمت بين الجملة المنتهية وبداية الجملة التالية التي تبدأ من إيقاع السطر الأخير للجملة الأولى " فعولن " :

يدير المفاتيح

ثم ....

إن حذف فونيم " السبب الخفيف " ، برغم إمكانية التزامه (بواو الاستئناف مثلا) يجمع ، في سياق الجملتين ، بين وتدين

مجموعين ، إلا أن علامة الوقف بين الجملتين تمنعان تشكيل تفعيلة الرجز " متفعلن // ٥ //٥ " ، والتي تظل مجرد إمكان قائم ومطروح على النص يظهر في لحظة دلالية مغايرة :

ترطب بالماء ، أرض الحديقة / فعول فعولن فعولن فعول فـ
ترقد عول فـ
في كهف وحدتها عولن فعول فعو

أمامنا جملتان نحويتان ، واكتمال الجملة نحويا ودلالياً وانقطاعها عمايليها يفترض لحظة صمت بينه وبينها ، فتبدو بفعل هذه اللحظة تفعيلة رجزية في الجملة النحوية الثانية (/٥///٥) /٥//٥/٥///٥ أو " مستعلن فاعلن فعلن " ومن الواضح أن التنوع التفعيلي الحاد يمتلك أسساً نغمية لإيقاعه ، فجزء من مستعلن يتماثل مع التفعيلتين التاليتين ، بينما الجزء الباقي - السبب الخفيف - هو أحد مكوناتها .

إن " الشاعر " وهو يدفع بالتنوع التفعيلي إلى أقصاه بدءاً من التنوع الباطن الذي يحمله التشكيل الطباعي للصفحة ، إلى الاتكاء عليه من أجل تنوع يستند إلى ضرورة تركيبية ، وصولاً الي الإعلان عن المكون الدلالي الذي يحمله التنوع الإيقاعي وهو يصور الحالة الباطنة لهذه الراقدة في كهف وحدتها يتغشاها من الحالات والأحوال مايتغشاها : " تحملق في السقف " أو " تقرأ " ثم تدخن أو تتحدث " . وفي كل هذا يبدو الإيقاع التفعيلي

المتنوع أو المزجي يقود الأداء اللغوي ويحفزه للانبناء ، فعمليات الحذف المستمر التي تتم علي فونيمات التفعيلة ، وتأكيد استقلالية الباقي منها " بالقافية " أحيانا و " بالعلامات الترقيمية " أحيانا أخرى ، هذه العمليات تفرض اختيارات لغوية بعينها وتجري تحويلاتها علي تركيب هذه الاختيارات ، وهذا التوجيه الإيقاعي لكل من الاختيار والتركيب اللغويين يسهم في إنتاج دلالة متميزة بعلاقات غياب فاعلة في نصيتها تتجلى فيما وراء علاقات الحضور ، حيث الشتات الروحي والعاطفي الذي تعانيه " ذات" متصدعة في مواجهة علاقة غائبة مستدعاة بواسطة اللوحة المعدنية على الجدار ، هذه العلاقة المختزلة في زفرة أليمة : آه كانت هناك امرأة " .

وتتجاوب اللغة وتشكيلها مع تداعيات الذاكرة مشهداً مشهداً ، فصلاً ووصلاً ، بينما الإيقاع يتموج بكثير من التنوعات النغمية ليمنح السياق اللغوي ، وهو بنائي بطبيعته ، توتر النص الباطن في العمل الشعري ، ولايهدأ شيء من هذا التوتر – مظهر الفاعلية الإيقاعية – إلا حين تسحب الذاكرة إسقاطاتها من " الغرفة المغلقة " لتبدو العلاقة الوحيدة المتاحة بين وحشة الذات وصمت اللوحة ، إذ ينتظم التنوع المزجي للإيقاع كما يلي :

لوحة من دخان ومعدن   فاعلن

وفي آخر الليل ينسكبان

معا فعولن

أعينا فاعلن

أذرعا

أدمعا فاعلن

فاعلن

إذا كان السياق البنائي يعمل على دمج التنوع التفعيلي في بنيـة تعمل على تنسيقـه عند حد إيقاعي أدنى ، فإن السياق النصي ، إذ يجلي العلاقة البنائية بين الإيقاع من جهة وبين الدلالة النصية من جهة أخرى ، يتعمد تنمية التنوعات الإيقاعية حسب محمولها الدلالي ومكانة هذا المحمول ضمن أنساق العلاقات النصية ..

سبق أن رأينا في " المثال " السابق كيف يصل التنوع أقصاه بإنتاج السياق تفعيلة مغايرة تماماًكاقتراح إيقاعي علي الدلالة ، غير أن نص " إبداع " الحداثي يستثمر هذه الظاهرة الي أقصى حد ، فيحدد مسارات الدلالة تحديداً خارجياً ، ومن ثم يصبح تنويع الإيقاع التفعيلي ضرورة دلالية ، كما في هذا المثال: –

توسد الشاعر ظل صخرة عاجية ، تقوست أحلامه ،

تحولت نوارسا ، تشكلت من ريشها زلاقة صغيرة ،

تحملها أجنحة القنادس (١) الملونة ...
ولوحت سنبلة بكفها ، فعطرت كل خلايا صمته ،
فهب من نعاسه ، لكنها تحدرت ثم اختفت وراء غابة
من الرذاذ والدخان .....
كأنها فراشة نائمة على ذراع شرنقة
واشتعلت كالنجمة المحترقة
الكورس : فرس ورقي نشيدك ، فارفع أنامل صوتك للآلهة
قدر أن تموت على خنجر الشعر
أن تتكفن في ترهه ... (٢)

يقدم " الالتفات " – " العدول من ضمير إلى آخر " – إمكانا تشكيليا هاما للسياق النصي ، فهو يحرره من هيمنة الصوت الو احد تشكيلاً ودلالة ، الأمر الذي يجعل الانتقال بين الضمائر ليس مجر د تحولات سياقية ، بل خصائص درامية تتحاور فيها الأصوات والأشكال ، وعلى الآليات النصية أن تنسق هذه

(١) القنادس : مفردها قندس وهو حيوان امريكي قارض كثيف الشعر " عن المعجم الوسيط / مجمع اللغة العربية / الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة – د . ت – (٧٦٢) أما قندس بلسان العرب فلادلالة لها على أي نوع من الحيوان وإنما قندس فعل ماض خاص بتعمد المعصية ، وهو معنى بعيد عما يريد العمل الشعري يراجع : ابن منظور – لسان العرب – المجلد الخامس – الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة / د . ت – (٣٧٤٩)
(٢) عبد العظيم ناجي – المرأة والميتافيزيقا – إبداع – العدد : ٦ – السنة : ٦ – ١٩٨٨ – (٣٧)

الحوارات والأشكال ضمن بنية نصية أكبر ..

وفي المثال السابق يبدو تجاوز " الشاعر " لـ " أناه " متكلماً تحت قناع " الراوي " لتتوفر له إمكانية متابعة هذا المكون الجمالي ، محاكماً الواقع على ضوء من طموحاته . وبواسطة تقنيات السرد الخاصة ننتقل من الإغفاء في ظل صخرة ، لايرفع وصفها بكونها " عاصية " السياق عن اعتياديته ، إلى شيء من الإغراب الملائم لدنيا الحلم في " تقوست أحلامه " ، لتبدأ الأفعال المتوالية في الحلم تأكيد هذا الإغراب واصلة به إلى الذروة فالحيوانات ذوات أجنحة تحمل " زلاقة " الحلم خارج منطق الواقع الفعلي إلى واقع محلوم به .. إنه حلم مختزل في " سنبلة خضراء " ما أن تلوح وتلوح حتى يفيق " الشاعر " على أمل أن يوحد بين حلمه وواقعه فإذا اللاشيء يملأ المكان ..

ثمة إذن حركتان أساسيتان هما : ١- " الغفوة " و "الصحوة" ، وبينهما غربة الشاعر حتى عن عالم حلمه المليء بالإغراب الجميل ، ذلك لأن كل ماهو فوق واقعي أو " ميتافيزيقا" هو ، بصورة من الصور ، سلب واغتراب فهو متضمن في دلالته الخواء الواقعي ، والذات تبلغ ، في استلابها واغترابها ، حد الانشطار بين حلم ليس له إلا أن يظل حلماً ، وواقع لولا خواؤه ماكان للحلم قيمته ..

انشطار الذات هذا يأخذ سمته في عدم الإلحاح على صورة واحدة من التفعيلة التي لصوت الراوي " مستفعلن " وإنما يتعمد " الشاعر " الإسراف في التنويع بين صورها ، غير أن للإيقاع أسسه التي لابد من توفرها ، مهما كان تنوعه ، ولنأخذ السطر الأول مثالاً على هذا :

توسد الشعر ظل صخرة عاجية ، تقوست أحلامه

//٥/٥//٥///٥//٥//٥/٥/٥//٥، //٥//٥/٥/٥//٥

متفعلن مستعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مستفعلن

يبدو أن " متفعلن " تمثل الأساس الإيقاعي لصور التفعيلة الأخرى ومن ثم يأخذ تكرارها صورة منتظمة لخلق إيقاعية لهذا التنوع المفرط – ثلاث صور تفعيلية – ، وعدم التركيز على صورة تفعيلية بعينها ، إضافة إلى تجاوز الصورة الأصلية في اختيار الأساس الإيقاعي [1] يتوازى مع غياب " الأنا " خلف قناع ضمير الغائب ، كما يتوازى مع تعدد الحقول الدلالية التي تنتمي إليها مفردات الحلم ، وكان لغياب القافية كقرار نغمي بطول الحلم أثره في اللاتحدد النغمي للإيقاع وعدم ثباته ، اللهم إلا في صحوة " الشاعر " على واقعه الذي يملك انسجامه برغم

(١) من المؤكد أن ثمة فرقاً قيمياً بين التفعيلة وصورتها أو صورها في إنتاج الإيقاع الوزني فيما يشبه الأصلية والفرعية ، ومن ثم كان اختيار الشاعر لصورة فرعية كأساس تشكيلي محاولة أخرى للابتعاد عن أدنى تحدد إيقاعي يمكن أن يدل علي التوازن النفسي .

قبحه :

كأنها فراشة نائمة على ذراع شرنقة

واشتعلت كالنجمة المحترقة

يأتي الانسجام الإيقاعي في القناع الآخر من أقنعة " الأنا " – " أي الكورس " – الذي ينبني على أساس من تفعيلة مغايرة تماماً : " فاعلن " وصورتها " فعلن " ، غير أن تعامل شاعر الحداثة مع فونيمات التفعيلة يطرح علاقة باطنة بينهما ، بين هذه التفعيلة والتفعيلة السابقة في خطاب الراوي – إن التكوين الفونيمي الثلاثي – سببان خفيفيان ووتد مجموع – يتضمن "فاعلن " بزيادة سبب خفيف ، كما أن صورة " مستفعلن " المزحفة " مستعلن " ذات التكوين الفونيمي الثنائي يتضمن "فعلن " مع زيادة نفس السبب الحفيف كما يتضح

مستفعلن	مستعلن
/٥/٥//٥	/٥/ //٥
فا فاعلن	فا - فعلن

والسبب الخفيف الزائد ليس غريباً علي إيقاع " فاعلن " أو "فعلن " ذلك أن الصورة الثالثة لهما مكونة من سببين خفيفين (فعلن /٥/٥) بما يعني أن وجود السبب الخفيف زائداً داخل السياق ليس شذوذاً نغمياً .

كل هذه العلاقات لاتقف عند حد ضمان الانسجام الإيقاعي ، وإنما في حالة مثالنا السابق ، تحمل دلالة هامة تسكت عنها اللغة ، وهي : تأكيد حضور " الأنا " خلف كل من قناع "الراوي" – وقناع " الكورس " ، غير أن طبيعة هذا الحضور تخلق المغايرة الإيقاعية فحين تحضر بشكل سردي يكون عدم تحدد الإيقاع وتضمنه أكثر من صورة تفعيلية لملاءمة حالات وتحولات الوقائع السردية ، وحين تحضر بشكل خطابي تقريري ينتظم الإيقاع وتتواتر القافية .

ربما كان من بين نتائج مختلفة للتشكيل الإيقاعي في شعر الحداثة ، خاصة التفعيلي منه ، أن التفعيلة ليست شكلاً إيقاعياً منتهياً ، وإنما هي حد أدني منه ، ومن ثم خفتت جهارتها النغمية ، الأمر الذي جعل الانتقال منها إلى سواها إمكاناً متاحاً لممارسة الشاعر الإبداعية ، وقد كان ذلك الانتقال مؤشراً إلى إمكان آخر وهو جواز دخول الإيقاع اللغوي المتحرر من التفعيلة تماماً علي الإيقاع التفعيلي لخلق ثنائية نغمية يتنوع طرفاها إلى حد بعيد .

يقول " محمد سليمان " –

سأعلن أنني صليت للريح التي اقتلعتك

أعلن أنني ثمل كعصفور

وحر مثل عاصفة

سأقعد في رخام الليل مشدوداً إلى امرأة تهز النخل
أو أمشي وحيداً
معطياً ظهري لشارات المرور
ودالقاً ظلي علي الأسفلت والأكشاك والعربات والسحب التي تغفو علي الشرفات
أو تندس بين شجيرتين
سألمح الميدان فضفاضاً ومغسولاً
ورمسيس المحاصر شامخاً
في عينه وهج
وفي يمناه قنبلة يهيئها لإجلاء الكبارى عن فصوص التاج"[1]
ويكمل نثراً
" في القديم "
الذي لم تمسسه يد ولم يذكره حجر
قال الرب لجلسائه
بيدي هاتين أصنع كائنا
أضع فيه مني
وأخذ منه لي
أعطيه فيطغى

١- محمد سليمان - المدونات الخمس - إبداع / العدد : ٣ السنة : ٦ / مارس ١٩٨٨ - (٣٩)

أنساه فيستغنى

يكاد من عباءتي يخرج متشحاً بثوبي خارقا مشيئتي

عندئذ أضع في يده الألف

والميم

والراء

والهاء

فيكتب امرأة

ويكتب مرآة

ويتسلى بمحاربة ذاته " (١)

وينتقل مرة أخرى الي الإيقاع التفعيلي :

" لماذا تظل الشبابيك مفتوحة لطيورك

هل أنت سابحة في الهواء الذي أتنفس .. ؟

أم أنت ذاكرة النهر ... ،

لؤلؤة تتعاظم في ظلمة الروح

وسوس لي مرة شجر .. فاحتملتك

ألقيت وجهك في الجب – قلت أنام

وقلت هو الذئب – لما وقفت علي النهر

لكنني لم أجدني علي فضة الماء أو في التماع الرخام

(١) محمد سليمان – المصدر نفسه – (٤٠)

أبدلت وجهك بي " (١)

ويرجع إلي الإيقاع النثري :

أذهب لأبحث عنها

تأتي لتبحث عني

فإذا أتيت ذهبت

وإذا ذهبت أتت

أي تعب هذا ... ؟ (١) (٢)

أن " العمل الشعري " السابق يعتمد علي تفعيلتين مختلفتين هما " مفاعلتن " و " فعولن " ، ويفصل بينهما مايسميه " جيوفري ليتش " " الإيقاع الفعلي " THE ACTUAL RHYTHM ويبدو النسق الإيقاعي متراكباً علي هذا النحو : مفاعلتن – نثر – فعولن – نثر ، وأهمية هذا المثال باعتباره

(١) المصدر السابق – (٤٠)

(٢) محمد سليمان – المصدر نفسه –(٤١) ٣– لاعبرة لما جاء في هامش النص (ص ٣٩) من إشارة هيئة تحرير المجلة إلى أن " في القصيدة بعض المقاطع النثرية " ذلك أن المقابلة المفهومة من هذه الإشارة لاتخص إيقاعية النثر قدر ماتخرج هذه المقاطع النثرية من السياق الإيقاعي للعمل من أجل تكريس الثنائية التي تجاوزها شعر الحداثة بين النظم من جهة والنثر من جهة أخرى

3- GEOFFREY . N . LEECH - IBID - P.103

4- IBID - PP.

نمطاً شائعاً في شعر الحداثة ، - خصوصاً مجلة إبداع - ترجع إلي أن التنوع الإيقاعي لايعود إلى التنويع علي تفعيلة بعينها ، أو التنويع المزجي بين تفعيلتين مختلفتين فحسب ، وإنما كذلك بدخول الإيقاع اللغوي الحر دخولاً وظيفياً ، وتؤثر البنية اللغوية للسياق علي طبيعة هذا الدخول الوظيفي ، ففي حين يكون لأفعال المتكلم المؤجلة أو المستقبلية التفعيلة "مفاعلتن " نجد لخطاب المتكلم امرأته / الرمز التفعيلة " فعولن" أما الأسلوب التقريري الذي يخص " الرب " مرة ، ويخص "المتكلم " في علاقته بالمرأة / الرمز فله الإيقاع اللغوي .

ويمكننا الآن أن نقارب العلاقات الدلالية بين هذه الكيفيات الإيقاعية ..

إن أفعال المتكلم المؤجلة والآخذة صيغة " التمني " تنتخب من الفونيمين الإيقاعيين الأساسيين : السبب الخفيف والوتد المجموع نسقاً أو تفعيلة تتمتع بأكبر قدر من زمن الأداء ، وفي الو قت نفسه تتضمن إيقاع واقع الفقد الذي يمثل حافز الأمنية ، ولذا كانت " مفاعيلن //٥/٥/٥ " وكانت " فعولن //٥/٥ " ، وبما أن سياق " فعولن " المزحفة تخلق إيقاع " مفاعلتن " : " //٥///٥ ... " تم التحول عن " الهزج " الي الوافر ، بما يشير الي محورية واقع الفقد في تشكيل إيقاع العمل واختيار أسس هذا التشكيل ، وعليه فيجب البحث في محور الفقد عن مبررات

اختيار الإيقاع اللغوي – نفضل هذه الصفة علي صفة " ليتش " التي سبقت الإشارة إليها .

إن التساؤل في مطلع محور " الفقد " : " لماذا تظل الشبابيك مفتوحة لطيورك " .. يقدم التفافا علي صيغة الفقد مقدما إياها عبر تواصل أو وجود شائع يفتقر الي خصوصية العلاقة ، وهو مايؤكده السطر الثاني أو السوال الثاني : " هل أنت سابحة في الهواء الذي أتنفس " والثالث : " أم أنت ذاكرة النهر " .

إن للمسافة بين الوجود الشائع إلى هذا الحد وغياب الخصوصية إلى الحد نفسه فصلها الواضح بين احتياج "المتكلم " والحالات الرمزية " للمخاطبة " مما يدفعه إلى أن يفتش في هذه الحالات عنها .. يفتش داخله ، فإذا بفقدها يتحول إلي فقد لذاته هو ، ولايتبقى منه إلا هي قابعة في حالاتها الرمزية الأمر الذي يدفعه إلى تساؤل أخير : " أبدلت وجهك بي ؟ .

هذا الفقد الذي طال المفقود والفاقد نفسه يضيء محور "التمنى " الذي يزدحم بأفعال مستقبلية الزمن كما يزدحم بمفردات شديدة الواقعية ": " النخل – شارات المرور – الأسفلت – – الأكشاك – العربات – الميدان – الكباري " – ليتكشف الرمز / المرأة عن مرموزه / الوطن ، وتبدو تقنية المزاوجة الصوتية بين (المرأة والمرآة) مزاوجة أخرى بين

العــاطفي والواقــعي الأمــر الذي يطرح " التــبــريــر " وأسلوبه "التقريري " بإيقاع خاص كي لايشوش علي " ماصدقه " ، مرة علي المستوي الميتافيزيقي ، وأخرى علي المستوي الفيزيقي ، ليتحد المتكلم والمخاطبة على محور الفقد ، " ويتسلى بمحاربه ذاته " .

" أذهب لأبحث عنها
تأتي لتبحث عني
فإذا أتيت ذهبت
وإذا ذهبت أتت

"يبدو الإيقاع اللغوي متكئا بقوة ، ليس علي تكرارات صوتية ، ولكن علي طبيعة حركة الدلالة : –

أضع فيه مني
أخذ منه لي
أعطيه
فيطفئ
أنساه
فيستفنى
متشحا بثوبي خارقا مشيئتي

وتستمر حركة الدلالة نفسها بشكل آخر في المحور الفيزيقى : " أذهب ... تأتي .. "

إن الإيقاع اللغوي المتكيء علي حركة موزونة للدلالة يؤسس للوجود النثري في السياق الوزني إيقاعه كمكون نصي يقوم بوظيفتين : -

الأولي : - الفصل بين الإيقاعين التفعيليين بحد أدني من الإيقاع - إيقاع الدلالة - ، فصدمة التشكيل النثري إيقاعاً ودلالة - يلغي آخر أصداء الإيقاع التفعيلي السابق .

الثانية : - أداء وظيفة نصية ، ذلك أن " النثر " بأسلوبه التقريري ولغته المباشرة - كما هو واضح من النص - يقوم بتوجيه الاحتمالات الدلالية في السياقات الموزونة مالئا الثغرات التي تتعمدها اللغة المجازية لتنفك من أسر قاموسيتها ومن نظام اللغة ، ومضيئا بعض جوانب إعتام النص ، حيث يسقط ظل المرأة / المرآة علي المفردة الغائبة بلفظها الحاضرة بحقلها الدلالي . " الوطن " .

ولايقف " نص " الحداثة في مجلة " إبداع " عند حد توظيف الإيقاع اللغوي داخل سياق إيقاع تفعيلي لإضاءة غموض اللغة المجازية بواسطة اللغة التقريرية بل يوظف الإيقاع التفعيلي مفتتحاً للغة تجعل من مجازها إيقاعها الخاص ، يقول " محمد آدم " : -

استغراق

يأخذ الرمل قنديله - ويغادر صوب البلاد البعيدة ، واللجج

النجم ، من أوعز الان للقمر - المتلثم - أن يتأبط سارية الغيم ، أو يتزيا بقافلة ، ضالة ، وسماء ، رمادية ، حارقة ، طيور تحط علي مدد شاسع ، وتغادر أجرانها ، ثم تنكش ريشاً من الأبيض المتخضب بالدم ، لون خضرتها فاقع ، ثم غيم يزنر في الأرض بهجته ويفضض أردانه ، ويسافر ، غزال طريد يفتش في الأرض عن نأمة ، يستكن إليها ويبحث في الغور ، عن قطرة ، حرة ، ليس فيها من الخوف مايتراءى له ، حين يفرد للريح ساقيه أو يستقيم إلي بقعة خضرة ، وينام إذا الـ .. شمس أعطت تفاصيلها ، لتفاصيله ، واستقر وحيداً ، لموت ، وحيد ،

يد الله آمنة حين أرخت عليه شقائقها ، وانبلاجاتها ، أو كانت علي الأرض كل ارتحالاته ؟؟ رجل كان يتابع سيدة ، حين لامسها الظل والشمس ، مدت من الغيم سجادة كان سنبلها يتفتح أوراقها قصب ، من هواء صقيل هي الآن محجوبة بالكواعب والقاع ريم ، وكانت تمر علي الماء والآل ، والأرض مقصورة من بهاء حميم ، أثيم . يتابع رجل غيمته ... (١)

ملاحظات أولية :-

١- يمتد " العمل الشعري " عرضا حتي نهاية الصفحة ، وينحسر عن مساحة بياض صغيرة مرات ثلاثا ، وكانت نهاية السطر الشعري كلمة ذات دلالة تستمدها من حافة البياض

١- محمد آدم - دائرة انعدام الوزن - إبداع / العدد : ٩ / السنة ٥ / سبتمبر ١٩٨٧ - (٥١)

نفسه ١- " وبلاد أثيمة " ٢ - " لموت وحيد " ٣ - " أثيم " والتشكيل الطباعي هذا ، هو خاص باللغة النثرية ، له دلالته كما سوف يتضح .

٢- العلامات الترقيمية لاتقوم بدورها المحدد في الكتابة العادية ، كفواصل بين تركيبات لغوية مكتملة ، علي ضوء ماتحتاجه دلالتها من فصل تام أو شبه تام أو وصل . وإنما تقوم باختراق تلك التركيبات فتحل بين الصفة وموصوفها دائما ، بل قد تفصل نقاط الحذف بين الكلمة وأداة تعريفها .

٣- العمل يتمتع بإيقاع تفعيلي ، إلا أنه يخترق في لحظة زمنية بعينها حين يتم الانتقال من الرمز بصوره المتعددة إلى المرموز " الرجل " أو المرموز الآخر " السيدة " ، وهما محورا العلاقة البنائية للنص بأكمله .

والإيهام الأساسي الذي تقدمه الملاحظتان الأولى والثانية: نثرية " اللغة ، وبرغم أنه إيهام يبدأ في الانسحاب مع مفاجأة المجازية المفرطة للأداء اللغوي الذي يتعمد الاستعارية بدءاً من الرمل .. صعوداً إلى " السماء " ، فإنه يظل علي مسافة ما من " العمل " في فضائه ، حتى إذا تم التصريح بالمرموز : " رجل"، " سيدة " يخترق إيقاعية التفعيلة ويحل محلها إيقاعا لغويا - الملاحظة الثالثة - ليؤثر علي الوظيفة التمهيدية لإيقاع التفعيلة مع الاحتفاظ بالأداء الاستعاري في مستوي آخر من مستويات

الأداء اللغوي ، كما سيلي من " العمل الشعري " .

على أنه من الضروري الإشارة إلى أن " فاعلن " تعاني العديد من عمليات " التخارج " و " التداخل " الذي تؤديه العلامات الترقيمية – (الملاحظة الثانية) – فإذا بالسياق الإيقاعي يتوفر علي العديد من التفعيلات الأخرى : " فاعلاتن – فعولن – مفاعلتن – متفاعلن – مستفعلن " إضافة إلي " فاعلن " وصورتها " فعلن " ، وكل هذا التنوع التفعيلي يؤكد عدم تميز الإيقاع، بما يسمح بانتهاكه ، هذا الذي يعمل في موضعه علي الإشارة إلي طبيعة نمو النص فيما بعد ، ويحيل مستغلقات المجاز فيما سبقه إلي البنية النصية التي يوجد مركزها فيما يلي من العمل . .

يبقى أن نشير ، في المثال السابق ، إلى أن التنويع الإيقاعي على " فاعلن " والذي عمل بطول المثال علي تغييب أية سمة محددة لنوعية الإيقاع ، كان ينظم علي مستوي آخر غير تفعيلي من جهة ، وشديد الصلة بالأداء اللغوي من جهة أخرى ، أعني المستوي الصوتي، هذا الذي يصل الشعر بفن الموسيقى ، حسب " ليتش "– وان كان يتبع " جاكوبسن " في حصره داخل تقنية التوازي – يقول " إن التوازي هو مظهر اللغة الشعرية الذي يربطها بوضوح بالموسيقي " (١) ويضيف " إن المقارنة

(1) GEOFFREY N . LEECH - IBID - P.93

بالموسيقي ، بلاريب ، تنطبق علي التوازيات المختلفة للأصوات[1] " علي أن رؤية جاكبسون تمتلك ، في بعض المواضع ، رحابتها ، خاصة حين تتحرر من مسألة التوازي ، كما في قوله " ليس الشعر هو المجال الوحيد الذي تخلف فيه رمزية الأصوات آثارها ، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعني من علاقة خفية الي علاقة جلية، وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة " [2] ، ويوسعنا الإشارة إلي العديد من الظواهر الصوتية في معظم أبواب " علم البديع " في التراث العربي وقد درست هذه الأبواب برؤية حديثة استطاعت ان تقرن الأصيل بالمعاصر في تناغم تنظيراً وتطبيقاً.. [3]

وفي المثال السابق نجد الإيقاع التفعيلي ينسحب ، بفضل التنويع المفرط ، الي خلفية إيقاع العمل ليتقدم المستوي الصوتي مالئا مقدمة العمل ليتواشج التشكيل الإيقاعي للصوت والنمو الدلالي للبنية النصية، وذلك عبر تكرارات صوتية داخل الجملة الواحدة أو عدة جمل لتتخلق عملية ترجيع نغمي يقيم التشابه علي محور الاختلافات ، بما يسمح بنشوء سياق ينتظم

(1) OBOD - P.P

(٢) رومان جاكيسون – قضايا الشعرية – مرجع سابق – (٥٤)

(٣) من الأمثلة البارزة علي هذه الرؤية الجهد الضخم الذي قدمه أ . د / محمد عبد المطلب في كتابه – بناء الأسلوب في شعر الحداثة .. التكوين البديعي – ١٩٨٨ –

هذا الكم من الاستعارات المتراكمة ، والوظيفة الأكثر أهمية هي الإسهام في عملية تغييب الإيقاع التفعيلي تمهيداً للجزء الذي ينعدم فيه هذا الإيقاع .

قلنا أن التشكيل الصوتي للإيقاع يعتمد على تكثيف إيقاع الجملة أو الجمل بواسطة التكرار الصوتي ، مؤدياً عدة وظائف على مستوى البناء النصي ، ومن أمثلته : -

١- الباء : ويغادر صوب البلاد البعيدة (تأكيد المغادرة)

٢- الجيم : .. واللجج النجم (تأكيد العلاقة الإسنادية) .

٣- التاء : يتأبط ... يتزيا .. تتألب (توحيد الاختلافات الدلالية فيما بين الأفعال)

٤- الضاد : تنكش ريشا من الأبيض المتخضب بالدم ، لون خضرتها فاقع ، ثم غيم يزنر في الأرض بهجته ، ويفضض أردانه (خلق سياق ينظم الانتقالات الدلالية) .

ويمكننا تتبع الوظائف الدلالية للتشكيل الصوتي بطول المثال السابق ، إلا أننا معنيون أساساً بتبيان التشكيل الصوتي للإيقاع وبروزه علي حساب التشكيل التفعيلي، وهي ظاهرة رصدها أ.د / محمد عبد المطلب وارتأي ، عبر استقرائه الواسع لشعر الحداثة ، إنها ظاهرة حداثية ، يقول : " أن الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيدا من عناية بهذا المستوى

من مستويات الخطاب الشعري ، إذ طبيعة البناء الحداثي تقوم علي عملية اختزال للإيقاع الخارجي لتحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالي ، فهي عملية توفيق بين إمكانية شكلية وإمكانية مضمونية ، وكانت التضحية بالإمكانية الأولي هو الاختيار الذي فرض نفسه علي شعراء الحداثة ، ومن ثم كان الاهتمام بمستوي الإيقاع الداخلي الذي يتحكم في عملية الاختيار " [1]

أي في مفردات البناء النصي عموما، وربما تحكم كذلك في عملية التركيب كما يضيف الدكتور محمد عبد المطلب [2] وبناء الشاعر " محمد آدم " عمله ، في الجزء المتمثل به ، علي أساس من تقديم المستوي الصوتي وتأخير المستوي الوزني هو تمهيد للتضحية بهذا الأخير تماماً في بقية العمل ، حيث يتجلي " المرموز إليه " منكشفا عنه رمزه ، ويتحول البناء الاستعاري المعتمد علي التراكم سابقا إلى بناء استعاري يعتمد علي التضافر ، يقول " محمد آدم " : أما السماء فتصير مقاصير من حجرة الضوء ، تبعد ، وتدنو كل حين بإذنها ، واحتراقاته ، هي علامته ، وهو علامة عليها .

أتراه يعرفها قبل أن يلتقيا ، وقد نقش اسمها علي خارطة جسمه ، وافترش باحة دارها ليلاً ، وكما يفعل السادة الغرباء،

١- د / محمد عبد المطلب – مرجع سابق – (٣٧٢)

٢- المرجع نفسه – (٣٧٣)

أتاها علي حين بغتة ، من نهار مشمس ، وأرض رطبة ، وبلاد تتلصص عليه ، وهو يقظ يحفظ دقائق وجهها ، وتفاصيل جسدها المنتصب أبداً ، في فراغ الفضاء ، ولايفصح عن اسمها لأحد ، فيعرفها ، أما هي فبعيدة ، هي علامته ، وهو علامة عليها ، فهل يتبين الخيط الأبيض ، من الخيط الأسود ، من الفجر ، ولهم مايشتهون من الخمر المعتقة ، وغير المعتقة ، ومدينتهم ، خاوية إلا من زهر أسود ، وقمر ، منطفيء ، وأجساد مضيئة ، ميتة ، وحجارة متواطئة ، ومصقولة بدم كذب " .. (١)

يبدو أن هذا الجزء من المثال يتكيء علي الجملتين النثريتين في الجزء الأسبق " رجل كان يتابع سيدة " و " يتابع رجل غيمته " مؤسساً إيقاعاً سردياً قد يتوسل بالتشكيلات الصوتية كما في " تصير مقاصير " ، " نقش اسمها علي خارطة جسمه " و " في فراغ الفضاء " ، إلا أن التشكيل الإيقاعي الأساسي ينبثق من الأداء اللغوي نفسه هذه المرة ، الأداء الذي تخترقه بصورة أكثر جذرية ، العلامات الترقيمية ، الأمر الذي يؤسس العلامة الإعرابية في نهاية الكلمة فونيما أيقاعيا ، ويكون لتكراراتها ، تشابها وتخالفا ، بنيتها ، ولكنها بنية مفتوحة على كل الإمكانات الإيقاعية المتاحة من تقابل دلالى ومشابهات صوتية وحركة دلالية ، إن عدم انغلاق البنية هام جدا في تأكيد

١- محمد آدم . المصدر نفسه - (٥١ ، ٥٢)

محسوسية اللغة كتتابع للدوال التي تمتلك حافزية حرة للتشكيل، وذلك نظراً لعدم إمكانية القبض علي معني جزئي لامتداد الأداء اللغوي وتتابعه جملة فأخري ، أو لنقل افتقارها إلي المعني الأول الذي يعد مرحلة وسيطة وأساسية بين التشكيل اللغوي والدلالة الشعرية ، هذا الافتقار يظل واسما الأداء اللغوي على مدى العمل حتي اكتمال وبروز البنية التي تنتظم داخلها العلاقات بين عناصره ، لاكدوال هذه المرة ، ولكن كمدلولات ، وحتي ذلك الاكتمال تظل هذه العناصر منغرسة في تربة " العمل " وكأنها مجرد ملفوظات تتمتع بتحددها الصوتي ، بينما تبقى علي مستوي الدلالة احتمالية ،، أن اللفظ في مثل هذه الحالة " يشع بحرية لامتناهية ، ويتأهب لأن يمد أشعته نحو ألف علاقة غير مؤكدة إلا أنها ممكنة علي كل المستويات بما فيها المستوي الإيقاعي نفسه .

يبقى أخيراً أن ننظر في" العمل الشعري " الخالي تماما من أي أساس تفعيلي سواء كان تمهيداً لسواه أو تضمنا له .

يقول الشاعر " عبد العزيز موافي " :

١- في انتظار أن تلد العاصفة

٢- عصفوراً

٣- أضاعت جذورها في المرآة

٤- وحين اصطدم الشفق بالفراغ

٥- كانت تتعلق بظل
٦- تسلل إلي جسدها من
٧- باب جانبي (١)

لاتخلو لغة من إيقاع ، وليس وجود " الوزن " شرطا لازما لتحقق هذا الإيقاع ، ذلك أن " الوزن " الشعري هو في الغالب ناتج تجمع خصائص صوتية معينة في لغته ، بمعنى أنه وهو ناتج خصائص إيقاعية ، لايعقل أن يسلب تشكله وتجرده عن جذره اللغوي الخصائص الأصيلة في هذا الجذر والأكثر حيوية منه، نظراً لوثاقة صلته باللغة وأشكالها الأدائية ومنها الشكل الفني ، بل وتعدد صوره بداية بالتشاكل الصوتي وتكراراته وحتي التكرارات المقطعية ، ثم ظاهرتي النبر والتنغيم اللغويتين . هذا إضافة إلى أن الأداء اللغوي لايخلو إطلاقاً من بعض وحدات وزنية متناثرة هنا وهناك ومتنوعة من وحدة إلى أخرى ، وبالقدر الذي أمكن للممارسة الإبداعية للحداثة أن تحقق إيقاعاً نصيا يعتمد التنوعات الوزنية إضافة إلى تضافر الإيقاعين الوزني واللغوي في بعض الأعمال ، فإن أمر وجود و حدات وزنية متناثرة بغير نظام ومتنوعة إلى حد بعيد بإمكانه أن يحقق إيقاع العمل أيضاً ، هذا إذا قسنا مثل هذا الوجود

١- عبد العزيز موافي - مرايا - إبداع / العدد : ٩ / السنة ؟ ٩ / سبتمبر ١٩٩٢ - (١١٨)

التفعيلي إلى التشاكل الصوتي وعدم انتظامه هو الآخر .

وفي المثال السابق يمكننا أن نتبين مهاداً وزنياً يتشكل من تفعيلتين (فاعلن) و (فعولن) ، أو بشيء من الدقة يتكون من مكونين تفعيليين هما السبب الخفيف (/ه) والوتد المجموع (//ه) ، وأما " الزحافات " و " العلل " فتدخل علي المكونين باعتبار التفعيلتين اللتين يكونانهما ، ومماينتج من تفاعيل أخرى من جراء إعمالهما ، كتفعيلة " الرجز " (متعلن - ////ه) وهي ناتج حذف الخامس الساكن من (فعولن) وحذف الثاني الساكن من (فاعلن) فيمنحنا السياق (متعلن) كما يلي :

فعو ل فعلن

//ه / ///ه = //ه ، ////ه

متعلن

وكذلك يمنحنا السياق صورة أخرى من صور تفعيلة الرجز هي (متفعلن) وهذا من تعاقب التفعيلتين (فاعلن ، وفعولن) سليمتين كما يلي :

فا علن فعو لن

/ه //ه //ه /ه = /ه ، //ه //ه ، /ه

متفعلن

وعلي ضوء من كل ماسبق فلايمكن الادعاء علي المثال السابق بخلوه من الإيقاع الوزني تماما ، بل من الممكن إقامة

وزن سطوره كما يلي :

١- /ه /ه //ه //ه ///ه /ه /// فا - متفعلن - فعلن - فا.. متع

٢- /ه/ه/ه لن فعلن

٣- //ه/ه//ه/ه/ه/ه/ه/ فعولن - متفعلن - فا - فا - فا - فـ

٤- //ه/ه///ه////ه//ه/ فعولن - فعلن - متعلن - فعول

٥- /ه/ه///ه// //ه/ه فعلن - فعلن - متعلن - فا

٦- //ه// //ه///ه/ه فعول - فعلن - فعلن - فا

/ه/ه/ه//ه فا - فا - فاعلن

إن هذا الإيقاع الشديد التنوع يمثل كما سبق القول - مهادا لوجود عدة تشاكلات صوتية نتبينها كالتالي : -

١- فـ ن (١) أ ن عـ (١)

٢- عـ ر ن

٣- ظ (١) هـ (١)

٤- فـ فـ

٥- تـ تـ تـ ل ل ل لن

٦- ت ل ل ل ل (١) ـظ (١) من

٧- ب (١) بن جـ (١)

إن هذه التشاكلات الصوتية تتكيء علي مفهوم محوري في

الإيقاع اللغوي هو " المسافة " "DISTANCE" والمسافة المعينة هنا لاتتصل بالإيقاع الصرفي أو الإيقاع العروضي ، وإنما تتصل بالدوال ذاتها وكمها لاكيفها " [1] ، وعلي عكس الإيقاع الوزني يعتمد إيقاع التشاكل الصوتي علي تماثل في المسافة بين الأصوات المتشاكلة ، بل إن غيابْ هذا التماثل هو الذي يحقق خصوصية الإيقاع الصوتي ، ولايقف أمر التشكيل الصوتي ، عبر المشاكلة عند حد تخليق إيقاع للعمل الشعري وإنما - كما سبق القول - يترافق الإيقاع والتشكيل الفني للغة وإذا به - أي الإيقاع اللغوي - واحدا من علامات الدلالة ذاتها ، ومن هنا جدارته التي يستحقها بامتياز بفضل مفهوم المسافة السابق ذكره حيث يكون " القرب " و " البعد " مابين التشكيلات الصوتية قيمتين إيقاعيتين ودلاليتين في الوقت نفسه ، حسب طبيعة التشاكل ، فالمدة الزمنية التي يستغرقها الصوت الساكن (ف ن .. أن) ترافق حالة الانتظار الحالم بالنقيض ، حلما من طبيعته المستحيلة تتسع المدة الزمنية أكثر عبر صوت المد (عا- فو) لتختتم الجملة بصوت ساكن (ر ن) الذي يربط الحركة الدلالية للمد بحركة الانتظار التي للسكون ، إن استحالة الحلم المنتظر والموقع بأصوات المد تفرز الخطأ الدلالي (ضياع الجذور) الذي يؤدي إيقاعياً بأصوات المد

(١) د. محمد عبد المطلب - بناء الأسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي - علي نفقة المؤلف - القاهرة / ١٩٨٨ - (٣٧٤)

(ضا - ها - أ) التي تمنح فعل الضيا ع وجملته تاريخ تحققه عبر المدة الزمنية الأطول التي يحتاجها صوت المد ، ومع مايتضمنه الظرف الزمني (حين) من دلالة (إذ) الفجائية تتسع المسافة مابين الأصوات الساكنة (وحين اصطدام الشفق بالفرا غ) مسورة بصوتي مد في البداية التزمينية والنهاية الفراغية .

ولايخلو " المثال " من بعض التشاكلات المقطعية حيث يسود المقطع المتوسط بصورتيه المغلقة والمفتوحة بما يتجاوب مع التشاكل الصوتي السابق ، بينما تمثل التشاكلات الصوتية المتناثرة هنا وهناك بعض المقاطع القصيرة ، على أن مايهمنا هو أن الإيقاع الصوتي هو حركة دلالية أساسًا كما تبينا .

يبقى أخيراً أن نشير إلى إيقاعية لغوية تفرزها تيبوجرافيا العمل حيث تخترق العلامات الترقيمية بكافة أشكالها اللغوية لتضع الكلمة المنفردة ، أو الكلمة في سياق جملتها ، داخل صيغتها الصرفية بماتحمله من قيم إيقاعية ، وهنا يكون للنبر والتنغيم ، ليس اللغويين للمنطوق ، وإنما النبر والتنغيم الشعريان للمكتوب . وفي هذا النمط لايتحمل الإيقاع بأي محمول دلالي وإنما يسهم هو الآخر ، كما التشكيل الفني للغة ، في تأجيل الدلالة لحين اكتمال " النص " . إن إيقاع الكتابة ، أو الإيقاع البصري لهو خصوصية حداثية ، وإذا كان الشعر الحر

منذ بداياته تمتع بنفس القدر من الحرية في تنظيمه الصفحة الشعرية ، فإنه لم يستثمر هذه الحرية ، وسلط الدلالة اللغوية علي التشكيل الطباعي . أما مع شعر الحداثة فقد ترافقت حرية التشكيل الطباعي للصفحة الشعرية مع مقولة الانتهاك المنظم للغة ، ومن ثم لم يعد هناك مايوجب تسلط الدلالة اللغوية علي التشكيل الطباعي لينفرد هذا الأخير بخلق إيقاعيته البصرية التي تعمل مع التشكيل اللغوي علي تأجيل الدلالة النصية لحين اكتمال النص ، وأصبحت العلامات الترقيمية تقنيات إيقاعية وليست ، كما كانت من قبل ، علامات إيضاحية ملحقة بالتشكيل اللغوي .

يبدو من كل ماسبق أن التشكيل الإيقاعي لشعر الحداثة قد أصبح ، بفضل حرية المبدع ، يمتلك دلالته الخاصة به ، وإن مجرد قولنا عن عنصر ما أنه عنصر دال يعني : يمتلك نظامه الذي يمكنه من إنتاج الدلالة ، ولكنها بنية صغرى تندرج ضمن علاقات أوسع مع عناصر أخرى أو لنقل بنيات أخري - صغرى كذلك - لتتشكل من جماع العلاقات التي بين كل عناصر العمل الشعري مانطلق عليه البنية النصية الكبرى أو البنية الدلالية .

الفصل الثانى

البناء اللغوي أنماطه ودلالاتها

من تضام الفونيمات " اللغوية فيما بينها يتشكل " دال " له خصائصه الصوتية والصرفية ، وله من تداوله الاجتماعي محوره الدلالي ، وكذلك هامشه الدلالي الذي يمنح الخصوصية الفردية لكل تداول له ، وكل من المحور والهامش الدلاليين يمثلان معا القيمة الاجتماعية أو النفعية للدال ، هذه التي يحددها المجتمع باعتباره سلطة عامة علي كل فاعلية فردية أيا كانت هذه الفاعلية إنتاجا مادياً أو إنتاجاً لغوياً .

ولما كانت اللغة " ليست فقط نظاماً إشارياً ، لكنها صيغة أسساسية للمعرفة ونظام للفعل "[1] صار الأمر إلى أن " إنتاج الخطاب ، داخل كل مجتمع ، مراقب ومنقى ومنظم ، يعاد توزيعه بموجب إجراءات لها دور في إبعاد سلطاته ومخاطره ، والسيطرة علي حادثه الاحتمال "[2] غير أن فعلي الضبط والمراقبة المجتمعيين للكلام الفردي ، ومحاولة المجتمع توحيد دلالة الدال ، لم يغير من خاصية أساسية في الدال اللغوي هي تعسفية العلاقة بينه وبين المدلول الأمر الذي جعل من تداول الدال مجرد إمكانية ، يظل برغمها متاحا لإمكانات أخرى تصل حد الخروج علي كل تداول، إن سلطة المجتمع في تنميط أفعال

(١) توماس لوكمان – علم اجتماع اللغة ت : د / أبو بكر أحمد بوقادر – النادي الأدبي / جدة / العدد : ٤١/ د . ت – (٩٨) .

(٢) ميشيل فوكو – جينالوجيا المعرفة – ت أحمد الطائي وعبد السلام بن عبد العالي – دار توبقال / الدار البيضاء / ط١ / ١٩٨٨ (٦)

أفراده الكلامية تخدشها دائماً طبيعة اللغة عموماً ، ويصل الخدش حد التدمير في بعض الخطابات الجمالية كالرمزية والسيريالية اللتين رادتا الطريق للخطاب الجمالي للحداثة الشعرية الراهنة . إن "العلامة اللغوية " – حتى في المستوى النفعي – تتمتع بقدرة فائقة علي توفيق أوضاعها الداخلية حسب التركيب الداخلة فيه ، وكذلك حسب متطلبات سياق ورودها ، فهذا هو الدال تتنوع مداليله إلى حد التضاد في " المشترك اللفظي " – POLYSEMY " ، وهذا هو المدلول يمتلك عدة دوال متنوعة كما في " الترادف " – SYNONYMY ، وإذا كانت الحال هكذا في النظام اللغوي نفسه ، فبالإمكان تصور مقدار الحرية المتاحة للتنفيذ الفردي للغة ، خاصة حين يكون إبداعياً ، وهذه الحرية التقويضية التي للتنفيذ اللغوي الفردي دفعت اللغويين ، وخاصة علماء الدلالة ، إلى الاهتمام أكثر فأكثر بسياقات الكلام ، والسياق اللغوي على وجه التحديد ، فيما عرف بالنظرية السياقية THEORY CONTEXTUAL ، حيث الوصول إلى معنى الكلمة يتطلب " تحليلاً للسياقات والمواقف التي ترد فيها ، حتى ماكان منها غير لغوي . ومعنى الكلمة – على هذا – يتعدل تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها ، أو بعبارة أخرى تبعاً لتوزيعها

اللغوي[1] " ، وكما يقول " أولمان " إن كل كلماتنا تقريباً تحتاج علي الأقل الي بعض الإيضاح المستمد من السياق الحقيقي سواء أكان هذا السياق لفظياً أم غير لفظي "[2] هذا التأكيد على السياق وأهميته ، خاصة اللغوي [3] يشير إلى هذا القدر الإبداعي الذي يتفلت من النظام قدر الإمكان في تنفيذ اللغة ، وربما كان المثال الذائع الصيت في اللسانيات الحديثة – الأفكار الخضراء العديمة اللون تنام بتهيج " – نموذجاً دالا علي افتقار الجملة ، بل المفردات ذاتها ، إلى المعنى نظراً لافتقارهما كليهما إلى سياق يشرح التناقض الدلالي في الصفات : " الخضراء – العديمة اللون " والتركيب الاستعاري " في الأفكار تنام بتهيج " .

إن التركيب الأساسي يمثل استعارة لاأمل لها في انكشاف عناصرها عن معناها ، ثم تأتي الصفات وتنقاضها لتزيد من انغلاق الاستعارة ، وإذا كانت إرادة المعنى مشكوكاً بها في هذا المثال فثمة جمل شعرية حين تنتزع من سياقها لاتبعد منه كثيراً ، بل ربما اشتبهت به ، يقول " حلمي سالم " مارس مدلي

---

(١) د / أحمد مختار عمر – علم الدلالة – عالم الكتب / القاهرة / ط ٢ / ١٩٨٨ – (٦٩)

(٢) ستيفن أولمان – دور الكلمة في اللغة – ت د / كمال بشر – مكتبة الشباب / القاهرة / ١٩٨٥ – (٦١)

(٣) سنستعمل مصطلح " السياق " فيما بعد الدلالة علي " السياق اللغوي " فحسب – الباحث –

من سدرة المنتهى " [1] . ويقول " كمال عبد الحميد " : الجدران تتاكل في نصوص مثقلة بالنبيين " [2] .

والذي يستخلص من المثالين الشعريين ، وكذلك المثال اللغوي السابق ، " أن صحة التركيب النحوي ليست شرطاً متى توفر لجمله اتضح معناها ، إذ أن للمكون الدلالي مقدرته علي تعطيل أداء النظام النحوي للمعنى ، نظراً للارتباط الوثيق بين النحو والدلالة حتي في أحدث المدارس اللغوية كالتوليدية التحويلية التي تعرف القواعد النحوية باعتبار أنها " تختص بتحديد معني الجملة " [3] . وإذ تتعطل هذه الاختصاصات الوظيفية يظل أمر الدلالة الكلية مرهوناً بثلاث خطوات .

أ- اكتشاف القواعد النحوية العميقة علي ضوء الأبنية السطحية للتوزيع الصوتي للجملة .

ب - قدرة العناصر المعجمية علي إقامة مستوى من العلاقات فيما بينها علي أساس دور علاقات الغياب في تفسير علاقات الحضور .

(١) حلمي سالم – المستوصف – إبداع / العدد : ١٠ / السنة : ٩ / أكتوبر ١٩٩١ – (٣٩)
(٢) كمال عبد الحميد – حالة – إبداع / المصدر نفسه – (١٢٣)
(٣) جون ليونز – نظرية تشومسكي اللغوية . ت : د / حلمي خليل – دار المعرفة الجامعية / الاسكندرية / ط ١ / ١٩٨٥ – (٥٤)

جـ - اكتشاف السياق - CONTEXT ، ليس كامتداد خطي ، أو مجرد محيط لغوي ، ولكن كفاعلية بنائية ، أو نصية ، وتتوقف كل من النقطتين السابقتين وتحققهما على هذه الفاعلية

إن جملة ، أو عدة جمل من هذا القبيل الذي يتعطل فيه " النحو " عن الأداء المباشر للمعنى تتسم بأنها جمل بنائية بامتياز ، فهي مؤجلة المعنى إلي حين امتلاك السياق فاعليته بانتهاء النص ، هذا التأجيل يمثل أحد أهم التباينات بين الاستعمال العادي للغة اتصاليا ، وبين شعرية التنفيذ اللغوي أو جماليته ، وقد كان التأجيل الدلالي للجملة أحد تجليات الحداثة الشعرية إذ تحول نصها من التقاليد الشفاهية التي حكمت مسيرة اللغة الشعرية العربية أو معظمها إلى مايسمى تقاليد الكتابة ، ونظراً لأن " لغة الكتابة " ولغة الكلام ليستا صورتين لمستوى لغوي واحد من لغة واحدة مشتركة . وإنما هما - في الأصل شكلان مختلفان ، ومستويان متمايزان ، وإن انتميا - بالطبع - إلي لغة بعينها " [١] فقد كان الانتقال من التقاليد الشفاهية إلى التقاليد الكتابية خاصا بالتشكيل اللغوي ، بعبارة أخرى أفرز مستويات تشكيل لغوي مغايرة تصل حد الانقطاع[٢] تمثل في تجاوز " التوصيل " إلى " التشكيل " ، على

(١) د / محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة - دار الفكر / القاهرة / ط١ / ١٩٩٠ - (٤)

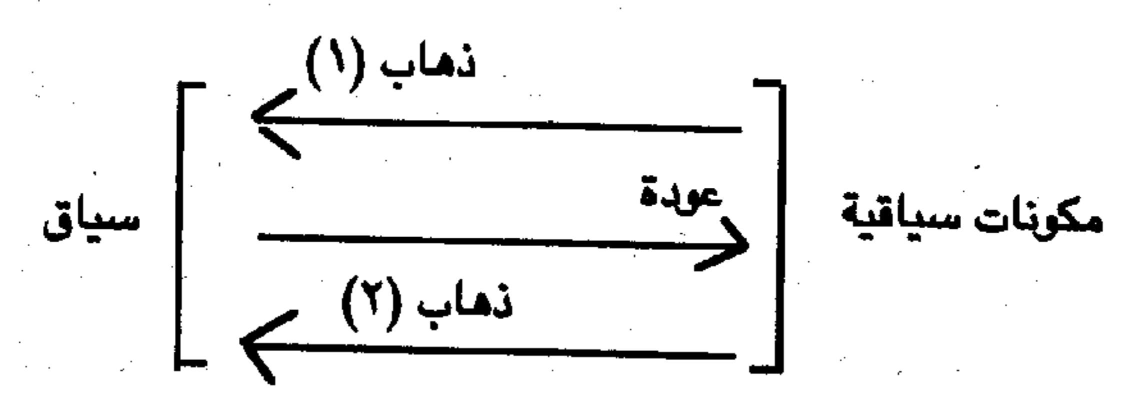
(٢) تراجع الفروق اللغوية والأسلوبية بين المكتوب والمنطوق في المرجع السابق - (١٣٧) -

مابين المصطلحين من اختلاف جذري ، لتنتقل اللغة الشعرية من مجرد " الدلالة " إلى " القيمة " ولتمتلك نظامها الخاص – أي النص – الموازي لنظام اللغة المعتمد هو الآخر – حسب " دي سوسير " – على " القيمة ، يقول : " اللغة نظام من العناصر المعتمد بعضها على بعض ، وتنتج قيمة كل عنصر من وجود العناصر الأخرى "[1] والفارق بين كل من القيمة والدلالة ذو أهمية بالغة في توظيف هذه المصطلحات اللغوية داخل الخطاب النقدي . وتتضح الأهمية هذه من قول " بارت " إن الدلالة تنتمي لماهية المحتوى ، وإن القيمة تنتمي إلي شكل المحتوى [2] ، غير أن ثمة فارقاً بين النظام اللغوي والنظام الشعري المسمى نصا ، فالتجريد الواجب للأول ينفي " الدلالة " تماماً عن بنائيته ، أما في البناء النصي ، خصوصاً في الشعرية النصية ، نكون أمام حالة متميزة وفريدة لبنية " قيمة " عناصرها تتضمن " دلالتها " وشكلها يحتوي كل إمكان مضموني لها ، الأمر الذي يجعل الوحدة الأعلى في علم اللغة لنصي هي النص كله في

١– فردينان دي سوسير – علم اللغة العام ت : يوئيل يوسف عزيز – وزارة الاعلام / بغداد / ١٩٨٨ (١٣٤)

٢– رولان بارت – مبادىء في علم الأدلة – ت : محمد البكري – المغرب /١٩٨٦ – (٨٩)

مقابل علم اللغة العام الذي توقف عند حد الجملة [(١)] ، بما ترتب علي ذلك من اعتبار السياق CONTEXT مصطلحاً نصياً في الأساس له حركته البنائية داخل النص من جهة، وبين الكلمات والجمل من جهة أخرى ، وهذه الحركة تنتج مجموعة من العلاقات الوظيفية بين " السياق " ومكوناته تتميز بالتوتر بين التقدم أمامًا لخلق وتنمية السياق وبين العودة إلي مكوناته لإغنائها ، كما يبين النموذج التالي : -



نتبين من " المخطط السابق " جدل العلاقة بين السياق ومكوناته . فإذا كان السياق هو ناتج مكوناته ، فإنه في لحظة بعينها من نمو النص يمتلك قدراً فاعلاً من الكفاءة النصية "TEXTUAL COMPETENCE- هي نوع " من ميكانيزم يولد القراءة المنسجمة للنص " (١) -

١- يراجع : برند شبلنر - علم اللغة والدراسات الأدبية - ت : محمود جاد الرب - الدار الفنية / القاهرة / ط ١ / ١٩٨٧ - (١٨٤)
١- أنور مرتجى - سيميائية النص الأدبي - أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ١٩٨٧ - (١٠٣)

فإنه مايلبث ان يرجع بها علي مكوناته السابقة محتفياً بها، لايني يدغدغ حواسها مفجراً في مواضعها التركيبية إمكاناتها التشكيلية ، فما إن تتضج بين يديه حتي يتقدم بها ، مرة أخرى، في النص مزدحمة باحتمالات عديدة ، وتهيؤات أكثر عدداً ، لإقامة علاقات جديدة ومبدعة تماماً مع عناصر السياق الجديدة.إن السياق في عبثه الجمالي والدلالي بمكوناته ، يزيح عن هذه المكونات طبقات من الألفة والعادة ألقاها التاريخ الاستعمالي عليها وأثبتها النحو العام لها " [١] في مواضع الانتقال عنها محرم ، وإلا أسقط عنها شرعيتها الاجتماعية أو ماصدقها ، ولايهدف التشكيل الجمالي للغة الشعرية إلا إلى لحظة المواجهة هذه، والبراءة من هذا الـ " ماصدق " الزائف لتنتقل الوحدة السياقية - الكلمة أو الجملة أو الفقرة - من مجرد الوجود الحيدي إلى الوجود الجمالي الفاعل والمؤثر في حركة السياق نفسه . من هذه الحركة المتوترة جيئة وذهاباً ، للسياق بين " التركيب " و " التشكيل " تتضافر شبكة علائقية ، أو بنية نصية أولية ، تضيء الطريق إلى اكتشاف " البنية النصية " ، هذه التي لايحصرها معنى الجملة ولايؤدى مجرد جزء منها . إذن بين أيدينا تركيب لغوي يبدأ خلق السياق ، وثمة

(١) سوف يكون علينا التفريق بين " النحو " و " نحو النص " ومن ثم نصف الأول بالعام . - الباحث -

تشكيل لغوي هو ناتج فعاليات تأثير وتأثر بين التركيب اللغوي من جهة والسياق النصي من جهة أخرى .

والمفردة اللغوية ، بكينونتها الشعرية الجديدة تماماً ، هي نقطة البدء ، أى أن محور الاختيار هو بداية السياق ، منه يستمد ملامح حركته ووظائفها ، وبمعنى آخر شعريته ، ويأتي التركيب ، أو محور التوزيع ، ليكون مسرح الفعاليات السياقية التي تخلق فضاء نصياً فاعلاً هو الآخر في توجيه حركة السياق الذي تتأكد ، في هذه المرحلة من نموه ، ملامحه وطبيعة وظائفه.

السياق ، إذن ليس مجرد امتداد خطي لتركيب المفردات ، وإنما هو مظهر فاعلية النص البنائية التي في بوتقتهاتنصهر دلالات المفردات ، وتنزاح الجمل عما توهم به عناصرها ، فيتراجع نحوها العام ، عن ساحة انتاج دلالتها ، وتندرج الجملة في نحو أوسع منه ، " نحو نصي " ، يؤسسها تشكيلاً لغوياً حاملاً دلالة نصية ، لاوجود ثمة لمفردة ، سواء كانت منفردة أو داخل جملة ، لاوجود دلاليا لها إلا داخل سياق . هذه هى اللغة الشعرية وهذا هو تشكيلها اللغوي ، إنها " اللغة التي تختلف

عن النثر ابتداء . من خلال قواعد تنظم الرسالة [١] ، مع ملاحظة أساسية وهي أن الخط المنهجي للدراسة يتحفظ طويلاً أمام المصطلح "نثر – "PROSE " وذلك لأنه شديد العمومية ومطروح للالتباس ، ومن ثم نفضل عليه اللغة العرفية CASUAL LANGUAGE المستخدمة في التواصل ، وتكون " الشعرية " ولغتها هي " الانتظامات ، أو التناسقات ، المحددة التي تظهر في النصوص الأدبية ، والتي تحدد الآثار النوعية للشعر ، وفي التحليل النهائي : مقدرة الإنسان على إنتاج بنيات شعرية وفهم تأثيراتها " [٢] ، ولاشك أن هذه الانتظامات أو التنسيقات تتنوع وتتعدد بحسب طبيعة كل مرحلة شعرية ، وقد كانت الحداثة الشعرية الراهنة ذات أثر تقويضي بعيد المدى على تاريخ الشعرية العربية ، وكذلك على ثوابت الاستعمال العادي للغة ، وقد استندت في هذا وذاك . إلى

1 - EDWARD STANKIEWICZ - LINGUSITICS AND THE STUDY OF POETIC LANGUAGE - INCLOUDING " STYLE IN LANGUAGE - EDITED BY THOMAS A SEBOK - THE M.I.T PRESS1960- P.7.5

2- MANFRED BIERWICH - POETICS AND LINGUISTICS - TRANSLATED BY PERTER H . SALUSENCLOUDING : LINGUISTICS AND LITERARY STYLE - EDITED BY DONALD C.FREEMAN BY HOLT RINEHART, AND WINSTONLNC -1970- P.98

رؤية قامت على أساس يتمتع بصواب وشمول كبيرين ، وهو ربط المنتج اللغوي ، أيا كان نوعه ، بزمنية إنتاجه ، سواء في ذلك شكله ومحتوى هذا الشكل . أن هذا المنطلق كان الحقيقة الغائبة تماماً في تعامل المبدع قبل الحداثي مع تراثه ، ولذا بدت الحداثة وكأنها تهدم كل شيء ، بينما كانت تكشف ، فقط ، إيالة هذه الأشياء للسقوط بحكم زمنيتها المتخلفة . إذ غلبت التقاليد الموروثة علي حرية الإبداع التي تقلصت مساحتها حتى تلخصت " الشعرية " في مجموعة شروط ، شكلية ومضمونية علي السواء ، ولولا فردية تنفيذ هذه الشروط لما تميز عمل من سواه ، وقد كان التغيير الجذري في الأفق المعرفي في منتصف هذا القرن إرهاصاً بعجز " الموروث " الجمالي عن متابعة سيادته على المنتج الإبداعي ، فكان التحديث (مرحلة الشعر الحديث) مرحلة وسيطة بين تراث بدأ ينسحب من دائرة الفعل حيث أنيط به غير ماهو له ، وبين إبداع يتمتع بحساسية مفرطة تجاه واقعه ومفعم بهاجس مستقبلي ، فاندفع ، بوعي ، وأحياناً بوعي غير مكتمل لمجاوزة ماقبله وإنجاز مايعيشه ويحسه جمالياً لحظة بلحظة ، وعملا بعمل ، فكان التجريب الفني لصيقاً بدلالات " الحداثة " بل ربما كان التجريب " الحداثة " من وجهة

نظر الدراسة [١] إن "الحداثة رؤية شاملة ، ولايمكن النظر اليها – من منظور الأدب – بوصفها طريقة في القول أو حيلة شكلية ، ولايمكن اختصارها في التوكيد المطلق لأولية التعبير ، وفي الوقت نفسه لايمكن اختزالها في رؤية منعزلة عن أدوات إنتاجها ، فتغيير الرؤية لايتم دون تغيير أدوات انتاجها ، هذا التغيير يقع في لحظة المفارقة الجذرية التي يدرك فيها الوعي أنه لكي يبدع العالم فإنه عليه أن يعاكس العالم ، في فعل من أفعال الانقطاع الذي يغير المجال كله ، كأنه يدخل في سفر النشأة [٢] ، فأن يكون الإنسان – عموماً – حداثياً فهذا يعنى " كونه مفتوحاً دوماً على ماهو جديد ، في عملية تقدمية صوب غاية أو هدف أرقى ، ومن ثم فإن عنصرا جوهريا للحداثة يتمثل في نفي الماضي والقديم ، وتفوق المستقبل والجديد " [٣] الأمر

١– يحلو للبعض المبدع وكذلك للبعض الناقد أن يؤسس لما يسمى بما بعد الحداثة ، وآخرون يقسمون الحداثة أجيالاً ، سبعينات وثمانينات وربما غدا تسعينات ، وترى الدراسة أن مفهوم الحداثة يتضمن تجاوز كل شيء تشكل حتي نصها ذاته ، ومن ثم فإن ملامح المغايرة في الجيل التالي علي رواد الحداثة لايقيم تمييزاً فارقاً بين الجيلين إلى حد الاصطلاح علي مدرسة فنية جديدة ، وإنما منطق الامتداد المتميز هو مايمكن أن نطلقه علي شعر الثمانينات.

٢– د / جابر عصفور – ملاحظات حول الحداثة – إبداع / العدد : ٢ / السنة " ١٠ / فبراير ١٩٩٢ – (٥٧)

٣– أدلفو سانشه باثكث – صورة بالأشعة لمذهب مابعد الحداثة – ت : أحمد حسان – مجلة : أدب ونقد – العدد : ٨١ – مايو ١٩٩٢ – (٦٠)

الذي يطرح " العنف " باللغة وبتشكيلاتها المسبقة منطلقاً أولياً لنص الحداثة الشعرية عموماً ، فتبلورت رؤية فنية تمثلت أساساً في تفكيك جميع البناءات التي أقامتها اللغة ، أو قامت عليها، اللغة سواء كانت جمالية أو معرفية ، لتقع الممارسة الإبداعية علي اللغة في عزلتها ونقائها ، ولما كان علي العمل النقدي أن يعتمد علي منهج يصح تطبيقه علي مذهب أو مدرسة فنية وسواها المغايرة لها ، فإن هذا يفترض قابلية المنهج ذاته لتعديل أطره النظرية ، وآليات عمله التطبيقية بما يوائم مادة عمله ، دون أن يفقد غاياته التي ابتكر لها وسائلها ، بعبارة أخرى فإن صحة المنهج وسداده في أن يحتوي داخلياً علي إمكان تطوير طرق آدائه ونوعية أدواته بما يتناسب وموضوع عمله ، نظراً لأن قواعد تنظيم الرسالة تختلف من مذهب فني إلى آخر، بل من نص إلى سواه ، كما أن هذه القواعد التنظيمية ، في الأساس ، خاصية لغوية ، " فالكلمة يمكنها إقامة علاقة بعديد من الكلمات الأخرى داخل اللغة التي لاتمتلك الاختيار في هذا الصدد ، وهذه الكلمات ، مثلها مثل الكلمة المستعملة فعلاً ، جاهزة للاستعمال في التركيب الرئيسي نفسه، إنها تشترك في نفس القابلية التركيبية [1] وإن عدم تدخل اللغة

1- RAVMOND CHAPMANL INGUISTICS AND LITERATURE EDWARD ARNOLD LTD LONDON REPRINTED : 3-1980(P.45)

في عملية الاختيار يوفر للممارسة اللغوية ، خصوصاً الفنية منها، حريتها التي تحتم علي المنهج أن يقابلها بقدر من المرونة رحب، يسمح له باستقبالها ، ومفهوم " النمط " يتيح إجراء تصنيف أولي لتعدد ظواهر التشكيل اللغوي الذي تفرزه تلك الحرية .إن مفهوم " النمط " عقلي أساسًا ، ولذا يتكيء على أساس موجود في الظاهرة المراد تصنيفها كمنطلق لإجراء تصنيفاته ، ولما كانت اللغة تمتلك نظامها الخاص بضبط كل ممارسة لها ، فمن المعقول أن توجد لكل تشكيل لغوي صورتان .. واحدة وظيفية أي تقوم على توظيف النظام لصالح أغراض الرسالة ، وأخرى متجاوزة تحقق أغراضها بتجاوز ذلك النظام فيما أسمته الأسلوبيات بالانحراف Deviation ، غير أن شعرية الحداثة تفرز خصوصيتها في نمط أعلى من مجرد الانحراف يتمثل في صورة ثالثة هي " الإغراب "

بين أيدينا إذن ثلاثة أنماط للتشكيل اللغوى في شعر الحداثة:

١- النمط الوظيفي ٢- النمط التجاوزي

٣- النمط الإغرابي [(١)]

(١) غني عن الذكر أن من الممكن أن تجد نصاً ينبني علي أساس من بنية تتضمن أكثر من نمط ، أما على مستوي التشكيل اللغوي فمن الضروري إذن أن يتم عزل هذه الأنماط من أجل اكتناه الموقف الفني للحداثة الشعرية من اللغة ومن التشكيل الجمالي لها – الباحث –

أولاً : التشكيل اللغوي والنمط الوظيفي

النظام اللغوي هو مجرد إمكان آدائي يتلون بلون هذا الآداء ، أكان اتصالياً أم تعبيراً أم شعرياً ، وإن وصفه بالإمكان الأدائي ينحي جانباً الصيغة القانونية التي لم تكن - في رأي الدراسة - غير إسقاط لقانونية سلطة المؤسسة الاجتماعية على اللغة ، من أجل ضبط ومراقبة الخطاب الاجتماعي بما لايناقض ، أو ينقض ، سلطة تلك المؤسسة ، وبتنحية الصيغة القانونية عن النظام اللغوي يكون اختيار توظيفه جمالياً اختياراً حراً ، بوصف آخر: إبداعياً ، خاصة حين يتحمل بموقف فكري وهدف جمالي يحققان الحداثة بالمفهوم السابق لها ، والسؤال هو : كيف يمكن أن تتحقق حداثة شعرية ، تعتمد النفي والتجاوز رؤية لها من خلال النظام اللغوي ؟

إن النفي والتجاوز اللذين يسمان " الفعل " الشعري للحداثة يختصان ، في الأساس ، بالتقاليد الأدبية السابقة والسائدة لظروف معرفية واجتماعية تخص وضعية حضارية متخلفة يتسم بها العالم الثالث عموماً ، ومن ثم لايتناقض نفي الحداثة وتجاوزها التقاليد الأدبية الموروثة مع اتباع النظام اللغوي ، بل ربما كان هذا الاتباع هو عينه النفي والتجاوز اللذان تستهدفهما الحداثة ، فإذا كان تجاوز شرط " فصاحة " اللفظ كما في الخطاب النقدي القديم هو وقوع في الابتذال ، فإن الحداثة

الشعرية لاتجري هذا التميز الاجتماعي أساساً بين " المفردات اللغوية " ، وإنما ترى أن الدلالة النصية تنتخب عناصرها كما تبدع علاقاتها ، ولربما أدت مفردة محكوم عليها بالابتذال مالاتؤديه الكلمة الفصيحة ذات المعني الشريف ، وليس للنظام اللغوي دخل في التصنيفات الاجتماعية التي أقيمت داخل المعجم ، وبنفس الرؤية فليس له دخل في التراتبات التي أقيمت داخل فئة " التشبيه " البيانية حيث مجرد " التشبيه " ثم " التشبيه البليغ " ثم أرقى صوره أي الاستعارة بكافة تقسيماتها ، ولقد يكون للإسناد العادي " زيد شجاع " ، على مستوي البنية النصية ، ماليس لـ " زيد كالأسد " ولالـ " زيد أسد " .

إن النمط الوظيفي في التشكيل اللغوي لشعر الحداثة موجه أساساً ضد البنية الاجتماعية المتخلفة التي ماتزال تحكم برغم غيابها بواسطة أشكالها الجمالية السائدة . في هذا النمط من التشكيل اللغوي لشعر الحداثة ، هناك رؤية اجتماعية تؤسس تقاليد فنية جديدة ونقيضة ، حيث الإبداع غير مشروط مسبقاً بموروث فكري أو فني بقدر مايشرط نفسه بلحظة تخلقه وحضور " الأنا " في الهنا و الآن " – كما يقول مؤلفا " فلسفة الحداثة[1] " – دون أن يحصر إبداع الحداثة نفسه في تجاوز النظام

(١) فتحي ورشيدة التريكي – فلسفة الحداثة – مركز الإنماء القوي / بيروت / ١٩٩٢ – (٣٣)

اللغوي ، أو الأداء الإغرابي الذي يهمل تماماً قواعد النظام اللغوي للأداء ومن ثم تصبح آلية الأداء ، بل ربما قلنا معياريته ، إغراباً من وجهة النظر إلي الأداء الفني الموروث الذي أهمل العادي واليومي متهما إياه في صلاحيته للتشكيل الجمالي، وعليه تلتقط الحداثة الشعرية هذا المهمل المحكوم عليه بالانزواء في هامش العتمة والنسيان، مشكلة إياه في نصها جمالية جماهيرية، إذا صح التعبير ، يقول الشاعر عبد المنعم رمضان :

أنت جاهز لنذهب الآن

فلاتضع كفيك حول خاصريك

دع قوامك الممشوق

يخبط البنات في مؤخراتهن

علهن يندفعن للأمام

علهن يرتبكن

أنت جاهز

ومازال ألبس الفانلة القطن (١)

السؤال الذي يطرحه المثال لماذا الجمالية الشعرية خارج اللغة التداولية ؟..

على نقيض التصور " السيريالي " – الذي يرى أن اللغة "ملكية شخصية ، في الأساس يستطيع كل فرد أن يستخدمها

(٢) عبد المنعم رمضان – قصائد الأمل – إبداع العدد : ٦ / السنة ٦/ يونية ١٩٨٨ – (٣٢)

كما يروق له ، والعالم الخارجي مرفوض لمصلحة عالم يجده الفرد في داخله .. ومن هنا أتت الأهمية التي أعطيت للعقل الباطن وتجلياته التي يعبر عنها بلغة جديدة متحررة [1] علي النقيض من كل هذا نجد أن " الشاعر " يعتمد لغة تداولية تتجلى في حضور طرفي التداول حضوراً فاعلاً في اللغة ، فأنا المتكلم لها حقلها الدلالي ، وكذلك أنت المخاطب ، وتعيين هذا الحقل يعتمد المسكوت عنه في النص من نسق فكري يجمع طرفي التداول في الجملة " أنت جاهز لنذهب الان ". إنه لمن المؤكد أن " لكل لغة وحدات لغوية تعكس الخصائص الاجتماعية للمتحدث أو المخاطب أو العلاقة القائمة بينهما . وبالتالي فإن الكلام الذي يشتمل علي مثل هذه الوحدات ينبيء المتلقي عن الطريقة التي يرى بها المتحدث هذه الخصائص [2] فإذا ماامتحنا مفردات مثل " الفانلة القطن " التي تدل علي انتماء طبقي محدد ، والتعبير المتداول " أنت جاهز " على ضوء الفعل اللغوي " دع قوامك الممشوق يخبط البنات في مؤخراتهن " تبينا إلى أي مدى يريد " الشاعر " أن يقتنص اليومي المنغمس في الحياة الاجتماعية والملتبس بحركة أفرادها موظفاً ملامحه

(١) موريس نادو – تايخ السريالية – ت : نتيجة الحلاق – وزارة الثقافة / دمشق / ١٩٩٢ – (٢٢٦)

(٢) د . هدسن – علم اللغة الاجتماعي – ت : د / محمود عياد – وزاة الثقافة والإعلام / بغداد / ط ١ / ١٩٧٧ – (٢٢٦)

وقسماته في أداء الوظيفة الشعرية التي تظل كامنة تحت طبقات الألفة لتنفجر لحظة المس بالمغيب . يكمل الشاعر :

وماأزال ألبس الفانلة القطن
أوسع الأوردة
التي ترف حول القلب
كي تصير بلدة
تساعني[1]

هو الاغتراب إذن ، ليس اغتراب المتكلم فقط بل الطبقة صاحبة اللغة ، هذه اللغة العامية (تساع - لاتسع) منتجة القطن والفانلة ومعاكسة البنات ، والمستعد متكلموها دائماً للذهاب الي " الموت " السريع أو " المنفي " السريع كذلك [2]، الموت أو المنفى ، بل الموت والمنفى خطوة واحدة يمشيها الجميع " لنذهب الآن " .

إن لشعرية الحداثة وجوهها الجمالية المتعددة ، وأحد هذه الوجوه التوحد بالاجتماعي في حركته اليومية العادية دون تكلف ربما أهدر مايتحمله من قيم اجتماعية ليس لها علي الإطلاق وجود مستقل عن اللغة - كما يرى " بيير زيما" - حتي إن "الوحدات المعجمية الدلالية والتركيبية تجسد مصالح جماعية،

١- عبد المنعم رمضان - المصدر السابق - (٣٢)
٢- القصيدة مهداة الي روح الشاعر السريالي " جورج حنين " الذي مات بالمنفى الاختياري " باريس "

ويمكن أن تصبح مراهنات لصراعات اجتماعية واقتصادية وسياسية " [١] ، وفي مثل هذا التشكيل اللغوي الحامل للقيم الاجتماعية " لايمحي الواقعي لحساب الخيالي ، وإنما يمحي لحساب الأكثر واقعية من الواقعي : فرط الواقعي ، والأكثر حقيقة من الحقيقي ، لايمحي الحضور أمام الخواء ، بل يمحى أمام تضاعف حضور يمحو تعارض الحضور والغياب [٢] وفي هذا السبيل تتعدد تقنيات التشكيل ، منها ماسبق في قصيدة "عبد المنعم رمضان " من ألفة المفردات التي تصل حد العامية[٣] حيث تكون هذه الألفة نتاج التفرد وربما كانت – أيضاً – نتاجاً لأسر الشعري لما بين أيدينا ، " أسر الشعري لنثر الحياة بعيداً عن كل ماخلفته الرومانتيكية من الموضوعات الشعرية والكلاسيكية، من الألفاظ الشعرية .. إلخ " [١]

(١) بيير زيما – النقد الاجتماعي – ت : عايدة لطفي – دار الفكر / القاهرة/ ط١ / ١٩٩١ – (١٧٧)

(٢) جان بودريار – الانذهال والعطالة – ت : الصديق بوعلام – مجلة العرب والفكر العالمي – العدد : ١٠ – مركز الإنماء القومي / بيروت – (١٢٩)

(٣) لاعبرة في دراستنا هذه بالتصنيف القيمي للغة ومفرداتها : فصيحة ، مبتذلة ، عامية ، فالعبرة بمدى نجاحها في أداء وظيفتها السياقية علي مستوي التشكيل اللغوي ووظيفتها الشعرية علي المستوي النصي .

(٤) عبد المقصود عبد الكريم – الشاعر (التجريبي) والحداثة – مجلة ألف / العدد : ١١ /١٩٩٠ – (١٤٥)

تنضاف إلى ألفة المفردة ألفة التركيب ذاته ، فكما مر عن "بيير زيما " وبشيء من التعميم، يمكننا أن نذهب الي أن للتركيب اللغوي مستواه الأليف كذلك ، والذي يحمل دلالة تتنوع بتنوع السياق الذي ترد فيه ، وصعوداً الي الشكل اللغوي للأداء نجد – كذلك – أ ن" للشكل ذاته مضمونا خاصا به غير مضمون العمل الأدبي [٢] وذلك لأن كلا من اللغة والشكل الفني "لايصنعهما منشيء فرد ، ولكنهما شفرتان يتم من خلالهما التخاطب بينه وبين جمهو ره ، ومعنى ذلك أنهما موجودتان من قبل "[٣] و أن عمليتي " الاختيار " و " التوزيع " تضعان لكل منهما دلالته داخل العمل ، إذن لدينا شكلان من " الألفة : المفردة ، والتركيب ، موظفان توظيفاً حداثياً لإنتاج مغايرة شكلية ومضمونية للتشكيل الجمالي الموروث ، بل وللعقل الذي أنتجه ولنسقه الفكري ، ومن ثم تصبح " الحداثة " في وجهها هذا " نضالاً ضد مخاتلة (خداع) العقل الذي يصادر التجربة العادية ويقلصها الي مجرد شبكة من المعاني ، حيث تعي فيها الذات المنطلقة ضرورتها وضرورة مسار التاريخ في الآن نفسه، وتجد الحداثة تعبيرها الأكثر حيوية علي المستوي الثقافي في

---

(٢) د / سيد البحراوي – من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية – مجلة أدب ونقد / العدد : ٤٢ / نوفمبر –١٩٨٨ (٦٠)

(٣) د / شكري عياد – دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد – دار الياس – / القاهرة / ١٩٨٧ – (١٢٤)

القوى المشتتة للمعارضة الجمالية ، وفي الثورات الشكلية للممارسة الفنية " [1] وذلك من أجل نقيض جمالي جذري مع كل ماليس وليد لحظة " الأنا " الحداثية وهاجسها المستقبلي الذي تكابده إبداعاً وتجاوزاً لهذا الإبداع نفسه .

أ- ألفة المفردات :

إن الحديث عن المفردة يخص محور الاختيار أولاً ، حيث هذه المفردة تمثل واحدة من سلسلة بدائل، كان يمكن أن تنتج نفس العلاقة التي تقيمها المفردة مع سواها ، ولاتنمحي هذه البدائل تماماً ، وإنما تشكل علاقات غياب، إذ تسبح في فضاء النص، متبادلة تأثيرات نوعية، ينتخب منها السياق مايثري دلالة النص ، علي أنه عندما يتسم هذا الاختيار بسمة مميزة له نكون أمام دوافع ثقافية و فنية وربما نفسية توجه هذا الاختيار وتجعله، بالنسبة لما تشكل بعد ، ضرورة نصية ، ولاتخلص دراسة المفردة لمحور الاختيار فقط فيما يقول " صمويل ليفين":

" فالواقع – بالتأكيد – أن هناك اعتماداً متبادلاً بين كل من المستويين : الاختيار والتأليف ، وإذ نضع في اعتبارنا كل مستوي على ضوء وجهة نظر الآخر نجد مستوي الاختيار يتضمن عدداً من التأليفات ، وكذلك يتضمن مستوي التأليف

١- فتحي ورشيدة التريكي – فلسفة الحداثة – مصدر سابق (٩٢ ، ٩٣)

عدداً من الاختيارات " (١) ، وماذلك الاعتماد المتبادل بين كل من المستويين إلا لأن المفردة حلقة صلة بينهما ، فبينما ترجع طبيعتها الي الاختيار مطلقاً ، فإن هذا الاختيار يتضمن إمكانات تعالقها مع سواها ، وهذا ممايخص التأليف ، وكذلك فإن كل تأليف هو في التحليل الأول مجموعة من المفردات صدرت عن محور الاختيار . وحين تتسم المفردة بالألفة التي تصل حد العامية كما مر في مثال " عبد المنعم رمضان " سابقاً – حيث طالعتنا مفردات بعضها عامي والآخر فصيح دارج . حين تطالعنا مثل هذه المفردات نكون أمام خطاب جمالي يتولد من داخل عناصر اللسان الاجتماعي بكل مايمثل من خبرات ، ومايمتلك من أنساق معرفية وجمالية ، ونكون مع بنية عميقة – علي سبيل التشبيه – يتحد فيها كل من " المرسل " و " المتلقي" داخل صيرورة إبداعية جماعية ، حيث يتضافران معا في دفع البنية النصية الي حدودها القصوى ، وهكذا ينبني العمل الشعري علي أساس من التعدد اللغوي ، أو بتعبير أدق : اللهجي ، يطبع التشكيل اللغوي بالحوارية التفاعلية بين "المبدع" من جهة ، واللغة المستقاة من الخطاب الاجتماعي العادي من جهة أخرى ، بعبارة أخرى : بين أهداف العمل وهي

1- Samuel R . Levin - Linguistic structure in poetry - Moulon / the Hague paris1973 -P.19

فردية تنتمي للمبدع ، وبين وسائل تحقيقها وهي جمعية تنتمي للمجتمع .

يقول الشاعر " عبد العظيم ناجي " : –

كانت شاشات التليفزيون

تنقل أخبار المؤتمر الصحفي

تعرض صور الضحكات التذكارية

كان المتحدث فوق منصته الرقشاء ، يحاور في استرخاء عذب .. في شبق منغوم ..

شاربه المعجون بماء الكوزماتيك

كانت يده المسرورة تمسح رأسا مسكونا بالأعياد الشرقية

حجراً مكتوباً بالخط الكوفي

حجراً مرسوماً بالخط الهيروغليفي

كانت سبابته تتأرجح في خط رأسي ... في توقيت إيقاعي .. ترسم للنغم المتكسر

في شفتيه

فواصل موسيقية

لحنا لدنا كخيوط الكاوتشوك (١)

---

(١) عبد العظيم ناجي – البيت المنصوب على قرون الأبائل – إبداع / العدد:٢/ السنة : ٦ فبراير ١٩٨٨ – (٢٩)

جري العرف الشعري علي اعتبار " الكلمة " كائناً لغوياً يستمد هويته من سياقه ، ولاتكون العودة الي مرجعها خارجاً إلا من أجل عودة أخرى الي السياق الشعري لإضاءة التركيب ، وقد ثبت الخطاب النقدي هذا العرف وغالي به ، - خاصة في البنائية - الي حد جعل المرجع داخليا وقطع المفردة عن تاريخها وخطابها السابقين ، ولم يكن الخطأ في تلك المغالاة فحسب ، وإنما في النبرة الإطلاقية التي صاغت هذه الرؤية ، مما أهدر مستويات أدائية لأعمال شعرية نوعية كما في هذا النمط الذي نحن بصدده . " إن الكلمة كظاهرة إيديو لوجية بامتياز ، تتطور باستمرار ، وتعكس بأمانة كل التغييرات والتقلبات الاجتماعية . إن مصير الكلمة هو مصير المجتمع المتكلم "(١) وبعض الأعمال الشعرية تستغل هذه الخصيصة في الكلمة فلاتستبرئها من سياقاتها السابقة ، وإنما توظفها لخدمة الدلالة النصية ، وفي المثال السابق نجد مفردات متنوعة منها الأجنبي : (التليفزيون ، الكوزماتيك ، الهيروغليفي ، الكاوتشو) ، ومنها السياسي الدارج في لغة الإعلام : (المؤتمر الصحفي ، منصته) ، ومنها العامي : (شاشات) ..

(١) ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ت : محمد البكري ويمني العيد - دارتوبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٦ - (٢١٣) .

هذه المفردات وأمثالها يكون لاختيارها أهدافه الواعية بطبيعتها من جهة ، وبالتشكيل الشعري المختارة له من جهة أخرى ، أما من حيث اختيارها فإنها مفردات ذات قيم إبلاغية لاتفقدها بدخولها في التركيب الشعري ، بل تحيل هذا الأخير إلى خطابها الخارجي ليشتبك معه في علاقات تدال توجه السياق ذاته وبالتالي النص، هذا النص هذا الذي " لاتصفه الكلمات أو البنيات [1] ، وإنما الخصائص النحو - دلالية هي التي تصنعه باعتباره نتاج علاقات دلالية متنامية في اطراد "[2]. ، هنا نكون مع محور التأليف ، حيث تلك الخصائص " النحو - دلالية " تنبثق أولاً من الطبيعة المتنوعة ، بل المهيمنة ، للمفردات التي سبقت الإشارة إليها ، بل إن هذه الطبيعة تسم التركيب ذاته كما سيتضح .

إن المثال يقدم صورة كاريكاتورية لمتحدث يعاني نرجسية مفرطة تتجلى في هذا التحسس الجسدي الذي يمارسه مسترخياً ، و من ثم تكثر المفردات الجسمية : شاربه ، يده،

---

(١) ان هاليداى ينظر إلى البنية بحكم أنها نظام مجرد ومغلق للعلاقات داخل العمل ومنقطع تماماً عن أي خارج له ، وإلا فإن العلاقات الدلالية المتنامية لابد أن تنتظم في بنية تشكل الدلالة الكلية للنص - الباحث -

(2) A.A.K.Halliday - An introduction to Functional Grammer- Edward Arnold Ltd - London -1985- (P.291)

رأسا ، سبابته ، شفتيه " ، ويغلب أسلوب " الحكي " لمتابعة تفاصيل حركة هذا المتحدث الذي وحده يحاور ذاته ، أو بالضبط : جسده .

ولاتتجلي هوية المتحدث من ذاته ، وهذه مفارقة أولى ، فكل هذه النرجسية لم تدل علي هويته ، الأمر الذي يدفع بالتشكيل اللغوي باتجاه السخرية في تتبع التفاصيل الصغيرة .

- المعجون بماء الكوزماتيك
- في خط رأسي .. في توقيت إيقاعي ..،، ترسم للنغم
المتكسر في شفتيه
فواصل موسيقية
لحنا لدنا كخيوط الكاوتشوك

هنا نجد أن المفردتين الأجنبيتين خاصتان بإضافة الملامح الساخرة للمتحدث ،إضافة الي اعطائه بعداً أجنبياً ، كذلك ، مثله مثل المفردات الواصفة له ، أما المفردة العامية " شاشات" فتقيم سياقها في صلب النص حيث ينفصل الراوى بمايمثله من طبقة عن " المروي " وتقدم اللغتان : العامية والأجنبية شخصيات الفعل الشعري في العمل وتصنفهما في موقعين نقيضين ، يتأكد تناقضهما حين تمنح اللغة الإعلامية المتحدث وصفه كخطيب من فوق منصة أمام " كاميرات التليفزيون " وتضيء لماذا هو وحيد ؟ ولماذا هو نرجسي ؟ ولماذا تتكثر

شاشات التليفزيون ، برغم أن الراوي المشاهد واحد أيضاً ، إن وحدة المتحدث نابعة من كونه لايمثل غير ذاته ، ولذا كان الأسلوب الإفرادي قرينه في كل حركة من حركاته المتأنقة ، بينما الراوي يمثل طبقة كاملة ، وربما مجموع طبقات المجتمع ، ومن ثم كان الجمع : " شاشات " تعبيراً عن هذا التمثيل .

وتضاف الي المفردات اللهجية المتنوعة والمتميزة وظيفياً ، مفردات تتميز هي الأخري وظيفياً وهي الكلمات الحاملة صوت القافية : " التذكارية ، الشرقية ، موسيقية " وهي جميعا صفات للموصوفات التالية :" الضحكات ، بالأعياد ، فواصل ، ومن الواضح أن الصفة تهدد القيمة الدلالية للموصوف كما في "الضحكات التذكارية " و كذلك " بالأعياد الشرقية " ويأتي عطف البيان " لحناً لدنا كخيوط الكاوتشوك " لتهدر ماعطف عليه : "فواصل موسيقية " .

كل هذا التشكيل اللغوي ودلالاته يستضيء بالعنوان الفرعي للمقطع المستشهد به سابقاً وهو " الحجر المزخرف " لتتجلى الطبيعة الهجائية للمثال والتي تتكيء علي مفردات ذات طبيعة اجتماعية ومتميزة بالهجنة اللغوية تمد علاقاتها باتجاه سواها قانصة إياها ضمن فعلها السياقي المستمد من تاريخ تداولها أكثر مما هو مستمد من طبيعة موقعها من السياق ، وكما يقول " رولان بارت " : يكون التقاط لغة الواقع بالنسبة للكاتب هو

الفعل الأدبي الأكثر إنسانية " [1] فكل شيء واضح القسمات ، ولامجال لخداع أية أيديولوجيا - برغم فجاجة هذا الوضوح - والتشكيل اللغوي يحقق هجائيته بأسلوب كنائي يضمن شعر ية الأداء دون أن يمكنها من التشويش علي القيم الإبلاغية التي تحملها بعض عناصره اللغوية . ويصل التقاط لغة الواقع ، عبر اختيار مفردات بعينها ، حد التقاط الواقع نفسه بذات اللغة المتداولة في الإشارة إليه ، يقول الشاعر " محمود نسيم "

تأتين في الفرح المؤجل والعذابات الصغيرة

في البرودة والزجاج

وتتركين علي السرير مدار أنثى

تلك رائحة العناكب ، والجدار يمج وحشته

فألتمس المدينة في بقايا شارع

في خطو عابرة تخلل صوت كركرة النراجيل ، اندفاعات الدخان

صنان دورات المياه ، تآكل الأسفلت والأحجار

كشك الهاتف المنهار ، أعمدة المصابيح المضاءة

في الصداقات السريعة والأحاديث الخفيفة

في حوار فاتر

(١) رولان بارت - الدرجة الصفر للكتابة - ت : محمد برادة - الشركة المغربية / الرباط / ط ٣ / ١٩٨٥ - (٩٧)

في الإثم والنسيان (١)

طبيعة المفردة هي سمة من سمات محور الاختيار في التشكيل اللغوي لشعر الحداثة ، وهي في الوقت نفسه ، وظيفة دلالية علي محور التأليف ، ومن ثم يفقد الوصف التراثي لها - إن بالفصاحة أو بالابتذال - مسوغه ، فليس هناك في لغة الشعر فصيح أو مبتذل ، وفي شعر الحداثة خصوصاً ، ليس ثمة محرمات أو تابو .

في المثال السابق نجد مستويين من المفردات اللغوية المستوي الأول : مفردات ذات دلالات معنوية أو موظفة لأداء هذه الدلالات بصرف النظر عن مرجعها المادي ، وهذا المستوي يميز بين السطور الثلاثة الأولى ، والمستوي الثاني : مفردات ذات دلالات مادية ، وتشمل معظم السطور التالية ، وتميز المفردات الي مستويين يقيم تمييزاً آخر علي المستوي السياقي الذي ينبني على أساس من التقابل بين مكانين المكان الخاص (البيت) والمكان العام (المدينة) ، والأثنان مرتبطان بحضور أو غياب "المخاطبة " الأنثي ، فمتي تحضر تحل في وحدته ووحشته حيث البرد والزجاج والفرح المؤجل والعذابات الصغيرة ، ليتحول مكان التواصل الحميم -"السرير"- إلي أفق جمالي ذي مدار ، وحيد نعم ، ولكنه ، أيضاً يكفي " المتكلم " العاشق إذ تأوى إليه ذاته وينتهي عنده

(١) محمود نسيم - بين مسافتين - إبداع / العدد : ٨ السنة : ٩ أغسطس ١٩٩١ - (٦٧) .

اغترابه .

غير أن الأنثى لاتقيم ، تترك مدارها الجميل وترحل ، لتبدأ المفردات الأخرى في المستوي الثاني بدءاً من المأوي نفسه (البيت أو الغرفة) ، حيث تلوح العناكب – دال الغياب الإنساني – ، ويستوحش " الجدار " ذاته من هذا الغياب ، ومرورا بكل مفردات المدينة المبعثرة دون أن تملك القدرة علي التشكل في نسق ، إنها مجرد بقايا مدينة تدل عليها بقايا شارع ، تتراكم دون هدف إلا نقل صورة فوتوغرافية لخواء العاشق النفسي الذي يتمثل في المعادل الواقعي لمفردات الشارع الواقعية . هذا البناء التقابلي للسياق يعبر عن جدل داخلي علي مستوي المفردات ، البنائية في المستوي الأول والتراكمية في المستوي الثاني ، جدل يتخلق من تمايز مفردات مستوي من مفردات الآخر .

إن اختيار المبدع لمفردات عمله يحكمه عامل داخلي في المفردة إضافة إلى عوامل أخرى ، هذا العامل الداخلي يتولد من أن " كل كلمة أدبية تحس بهذه الدرجة من الحدة أو تلك بمستمعها ، وقارئها ، وناقدها ، وتتضمن داخل نفسها اعتراضاته وتقويماته ووجهات نظره المسبقة " (١) ، وحين تتمتع

---

(١) ميخائيل باختين – قضايا الفن والإبداع عند ديستوفسكي – ت : د / جميل التكريتي – وزارة الثقافة والإعلام / بغداد / ط ١ / ١٩٨٦ ، (٢٨٧) .

الكلمة بكل هذا القدر من التميز في مواجهة اشتراطات المتلقي لنوعية الكلمة في الشعر نكون أمام الحداثة التي تصدم المتلقي، تستبطن هذه الصدمة في بنية تشكيلها اللغوي ذاته، من أجل آداء فني يقوم علي أساس أولية اللغة علي كل تقييم تصنيفي لعناصرها . وأخيراً فبعض كلمات اللغة تستبطن حمولة اجتماعية ، ماإن يتم التلفظ بها حتي تهيمن هذه الحمولة علي دلالاتها اللغوية ، وما إن تدخل التشكيل الشعري حتي يتفجر كل تاريخها التداولي خالقاً سياقاً يتوحد فيه الإبداعي بالاجتماعي ، وهذه الوحدة فقط هي شرط إنتاجية النص أو دلاليته .. يقول " محمد سليمان " :

وفي صباه انتصرت " مليج " (١)
خلعت جلبابها البني واكتست بالعشب
في صباه حارب الهكسوس أكل الحميض والسريس (٢)
لف جوعه بخرقة وشرد التتار (٣)

---

(١) مليج قرية من قرى محافظة المنوفية مركز شبين الكوم ، وهى مسقط رأس الشاعر " محمد سليمان " .

(٢) الحميض والسريس نوعان من النباتات التي وتنمو بشكل طبيعي (أو عشوائي) ، وقد اكتشفت عبقرية جوع الفلاح المصرى صلاحية هذين النوعين للغذاء الآدمي ، ومن يومها وهما من المفردات الدائمة على مائدته .

(٣) محمد سليمان – المليجي – إبداع / العدد : ١٩٩١/٩ – (١٠٣) .

تتوزع السطور الأربعة بين " مليج " القرية / الوطن وبين شخصية الحكي " في سطرين لكل منهما وفقاً لتعادل أولي بين الأثنين .

(الوطن)	(المواطن)
– انتصرت مليج	– حارب الهكسوس
– خلعت جلبابها البني	– لف جوعه بخرقة أكل الحميض والسريس
واكتست بالعشب	وشرد التتار

وجميع الأفعال علي محوري التعادل واقعة في زمنية إنسانية هي " في صباه " : صبا المليجي ، وهذه الزمنية المحددة ظاهرياً ، إذ تتضمن عدة حوادث تاريخية متفاوتة في زمن وقوعها ، ترفع صاحبها الي مستوي عام ليصبح رمزاً لشريحة اجتماعية كاملة لاتملك تحديدها إطلاقاً إلا من خلال تلك النوعية من المفردات اللغوية التي غلب عليها الفعل الاجتماعي وخطابه ، وتمثلهما المفردتان : " الحميض والسريس " اللتان لاوجود لهما بالمعجم ، باستعمالهما المصري الريفي (١) علي وجه الخصوص ، هذا الاستعمال الذي يتضح في قول الشاعر " لف جوعه " إذ يتبادل الدلالة مع هذين النباتين ، وتتضح سمات تلك الشريحة الاجتماعية فإذا هي طبقة الأغلبية البسيطة التي

(١) يراجع ابن منظور – لسان العرب – المجلد الثاني – مادة " حمض " – (٩٩٧) – والمجلد الثالث – مادة " سرس " (١٩٩٣) .

ترضى من خضرة أرضها بالحميض والسريس وتلف أسمالها على جوعها وتعيش .. تعيش فإذا كان وقت التضحية قامت وحاربت وانتصرت وأهدت انتصارها للوطن ثم انسحبت مرة أخرى إلى أسمالها وجوعها . يبدو ، إذن ، " أن أشكالاً معينة من العلاقات الاجتماعية تتجسد في أشكال معينة للفن " (١) وأنها فاعلة في إنتاج الدلالة الشعرية الي حد يتوقف إنتاجها علي مستويات توظيف تلك الأشكال داخل العمل المعين .

ب - ألفة التركيب

لم تكن " ماذا ؟ " هي سؤال الحداثة في أي من لحظاتها ، لكنه دائما كان : كيف ؟ والسؤال عن الكيفية هو بحد ذاته قلق لايطمئنه مابين يديه من إجابات جاهزة ، ومن ثم كان التجريب "محاولة لاتكتمل لتقديم إجابات أكثر نجاحاً ، وهكذا ظلت الحداثة " منفتحة ، لاتنغلق علي نفسها قط في تصوير أو تحليل، ولذلك تظل متميزة بتعددها وفوضاها الرائعة ، والتزامها جماليات التجدد اللانهائي " (٢) محرومة ، وراضية بحرمانها ، من نعمة المواطنة المستقرة في مملكة التقاليد الفنية ، الأمر الذي يجعل من التجريب ضرورة وجودية لها ، وقلق التشكل

---

(1) Raymond Wiliams - The sciology of Culture Schocken Books - New York1982 (P.188).

(٢) إرفنج هاو – فكرة الحديث في الأدب والفنون – ت : د / جابر عصفور – إبداع /العدد : ٥ السنة : ٢ مايو ١٩٨٤ – (٣٧) .

سمة لازمة من سمات هذه الضرورة ، وقد كانت إحدى صور ذلك التجريب مانطلق عليه " ألفة التركيب " -Syntax Domes "ticity" الذي "يقف نقيضاً لسلطة الخطاب الجمالي الكلاسيكي الذي أفرز في مجموعه قواعد بلاغية تؤكد أن لكل موضوع إطاراً شكلياً ، وله قواعده الخاصة وبنياته وأساليبه ، وعلي الكاتب أن يقبل كل ذلك(١) .

لقد كانت ألفة التركيب في انحيازها للإنجاز الاجتماعي للغة خروجا واضحا علي تاريخ الشعرية العربية ، وقطيعة مع هذا التاريخ مؤسسة علي موقف جمالي يرى أن التصنيف التقييمي للجميل والقبيح أو الشعري والعادي لم يكن أكثر من رؤية أيديولوجية خاصة بتكريس السلطة السائدة وخطابها وتهميش الفعل الاجتماعي حتي علي مستوي الإنجاز اللغوي ، ومن ثم كان التواصل مع هذا المهمش ثورة حقيقة في تاريخ الشعرية العربية وفي خطابها الجمالي المصاحب لها علي السواء .

إن الإبداع الشعري ، مثله مثل أي ممارسة إنسانية ، ينطلق من موقف فكري ورؤية أيديولوجية ، يعبر كل منهما معا عن وضعية طرفي الرسالة الشعرية منها ، هذه الوضعية التي يستهدفها بممارسته ، وقد كانت ألفة التركيب إنجازا لجماليات

---

(١) بييرجيرو – الأسلوب والأسلوبية – ت : د / منير الغباشي – مركز الإنما القومى / بيروت – د . ت – (١٣) .

ماهو إجتماعي من اللغة ، حيث يتماهي الإبداعي والحياتي ويمتزجان في كلية نصية لايتيمز الواحد فيهامن الآخر انطلاقاً من حقيقة تذهب ، الي أن الأفراد " يتكلمون حسب مايمليه عليهم وجودهم المجتمعي ، وحسب مايوحي به إليهم نمط الممارسة المجتمعية " (١) ، ومن ثم فإن اللغة المنجزة اجتماعياً هي " تعبير عن موقف عملي ، إنها تعبر مباشرة عن أفكار الأفراد ومشاعرهم ، وهي إذ تختلط معهم تعبر من خلالهم ، عن المشاعر الاجتماعية .. فالحياة واللغة شيئان يؤخذ لهما اعتبار بمالهما من أمر منفرد لايعوض ، وأن حقيقة هذا المعاش هي التي تؤسس هيمنتها " (٢)

لقد كانت هذه الحقائق في بؤرة الاهتمام الإبداعي لشاعر الحداثة وممارسته ، بماأفرز مغايرة جذرية في تشكيل نصه ، وبالتالي طرح أسلوبيات لها جمالياتها المغايرة كذلك ، ويمكن حصر تقنيات " ألفة التركيب " في ثلاث ظواهر أسلوبية :

١- الأسلوب الشعبي أو الفولكلوري

٢- الأسلوب التداولي الإنجازي

٣- الأسلوب العامي الدارج

---

(١) أدم شاف - اللغة والواقع - ضمن كتاب " المرجع والدلالة اللسلني الحديث - ت : عبد القادر قنيني - دار أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ١٩٨٨ - (٥٧) .

(٢) بييرجيرو - مرجع سابق (٢٢) .

١- الأسلوب الشعبي :

تطرح صفة " الشعبي " تقابلا هاما ودالاً مع صفة أخرى هي " الرسمي " علي مستوي أعم من الفن ، أعني مستوي " الثقافة" وتقدم معاجم الإثنولوجيا تعريفا هاما لكل من الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية تبين مدى الاختلاف بل التعارض بينهما ، فالأولى : " هي المؤسسات الثقافية كما تمثلها السلطات السياسية في الدولة " (١) ويبدو هذا التعريف دالا ضمنياً علي افتقار المؤسسات السلطوية الي المضمون الثقافي وإلى أدوات إنتاجه ، ذلك أن السلطة بأية صورها غير منتجة للمعرفة بأية صورها كذلك ، أما الثقافة الشعبية فعلى النقيض مليئة بالمضمون وتمتلك خصائصها إنها " الثقافة التي تميز الشعب والمجتمع الشعبي، وتتصف بامتثالها للتراث "(١) وهو تعريف يتسق مع تعريف الثقافة بمعناها الواسع إذ " تشير الي ذلك الجزء من البنيان الكلي للفعل الإنساني ونتائجه "(٢) ، والإشارة الي دور التراث في تعريف الثقافة الشعبية يشير الي سمة هامة

---

(١) ايكه هو لتكرانس – قاموس مصطلحات الثنولوجيا والفولكور – ت ك.د / محمد الجوهري ود / حسن الشامي – دار المعارف / القاهرة / ط١ ١٩٧٢– (١٥٧).

(٢) ايكه – هولتكرانس – المرجع نفسه – (١٥٨) .

(٣) د / عبد الهادي الجوهري – معجم علم الاجتماع – مطبعة جامعة القاهرة / ١٩٨٠ – (٧٢) .

من سمات هذه الثقافة هي شفاهيتها ، إن الفارق بين الرسمي المكتوب والشعبي الشفاهي يتحدد في نزوع الأول إلي تحقيق سيادة للتقاليد المعبرة عن السلطة أكثر من تعبيرها عن الثقافة، بينما الثاني لاينتمي الي تقاليد لها صفة السلطة / المؤسسة ، ومن ثم كان الإعلاء من قيمة الشكل الأدائي هو أهم عوامل استمرارها وتجددها ، ومن ثم فإن تقاليد الثقافة الشعبية نابعة من داخلها من طبيعتها في المقام الأول ، فيغلب عليها طابع "الحكي " ويهيمن التركيب الفعلي في الزمن الماضي غالبا ، ويكثر وجود الزوائد التركيبية التي يناط بها جذب اهتمام المتلقي الي التركيب الأساسي ، هذا إضافة إلى أسلوب التكرار لفظاً ومعنى ، أو بأحدهما لنفس الهدف .[1] وإذا كان شاعر الحداثة يختار بوعي هذا الأسلوب الشكلي لأدائه الفني ، فإنه يستبطن داخل هذا الأداء المقابلة السابقة التي تصل حد التناقض بين ماهو شعبي وماهو رسمي ، بين ماينتمي للسلطة و ماهو من الثقافي ، واضعاً " نصه " الشعري ودلالته داخل سياق فكري محدد له دوره في بنائه .

يقول الشاعر " حسن طلب " : -

تلك هي الطفلة " تعظيم "

(١) يراجع د / محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة - دار الفكر / القاهرة / ط١ / ١٩٩٠.

هاهي تقبل إليه حافية علي شط الترعة
هاهي ترقص له بعينيها في ضوء القمر
دون أن يجرؤ علي أن يلمسها
ولاعلي أن يكلمها
كان يحدق ذاهلاً
مستسلما لرطوبة خجلته الأولي
ولمسري حبات العرق البارد
بينما كان الهواء يتحرك
والحشرات تصفق
والزواحف الليلية تلعب
وتضحك الضفادع من صمت البشر
وحين أفاق من دهشته
كانت الطفلة قد اختفت
ومن ساعتها لم يعثر لها على أثر (١)

يشير اسم العلم في عنوان القصيدة : " سندسة الطهطاوي " الي نقطتين : -

١- دور اسم العلم في إنتاج الدلالة بطول العمل ككل .

٢- دلالة الموقع النحوي لاسم العلم ، في العنوان ، علي هذا الدور .

---

(١) حسن طلب - سندسة الطهطاوي - إبداع / العدد : ١ ، ٢ - السنة : ٩ يناير وفبراير ١٩٩١ - (٥٨) .

أما بالنسبة للنقطة الأولى فتؤكدها كثرة أسماء الأعلام في العمل : " الشيخ على " ، " عباس " ، " عبد العظيم ، " محمد " ، " محاسن " ، " الأم : دار السلام " ، الطفلة : تعظيم " ولاسم العلم صفتان "

أ- تعيين المقصود منه . أ - أن يفهم هذا التعيين من اللفظ نفسه بمجرد النطق به (١) وغني عن الذكر أن هذا مقصور علي اللغة التداولية ، غير أن اسم العلم في اللغة الشعرية لايفقد كل صفاته ، خاصة تعين المقصود منه ، شرط أن نفهم هذا المقصود بشكل أوسع من التحديد الشخصي ، فإن له درجات وصولاً إلي هذا التحديد ، ومايهمنا هنا أن لاسم العلم دلالة اجتماعية أولي تحدد الشريحة أو الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها ، إذ ان الأب في اختياره لأسماء أبنائه يضع في اعتباره ، واعيا وغير واع ، مدي مقبولية الأسم في دائرته الاجتماعية ، وهذه المقبولية يستند إليها الفرد ذاته في تقديمه لشخصيته الي المجتمع باكمله ، وبكلمة : إن اسم العلم يؤسس لعلاقة الفرد بعالمه ، ويمكننا تنمية هذا التأويل الداخلي لاسم العلم لنراه وسيطاً رمزياً بين الفرد والمجموع تواطأ الاثنان عليه ، ومن ثم فإن عدم التحديد الشخصي لاسم العلم لايعني

---

(١) د / محمد عيد - النحو المصفى - مكتبة الشباب / القاهرة / ١٩٩٢ - (١٥٠) .

توقفه عن إنتاج الدلالة أو تعطيل قدرته علي تعيين المقصود منه

فإذا نظرنا الي أسماء الأعلام في المثال السابق وجدنا أنه:-

أولاً : من الأسماء الشائعة في الطبقات الدنيا والوسطى علي السواء ، وخاصة في القرى والمدن ذات الأصل الزراعي .

وهذا يفسر العلاقة الأسرية التي يمكن أن تنتظم فيها : الشيخ (علي) والأم (دار السلام) ، والفتيان : (عبد العظيم - عباس - محمد ، والفتاة (محاسن) والطفلة (تعظيم) .

ثانياً : تغلب المسحة الدينية علي جميع الأسماء التي تنتظم بين قطبين محوريين :

الشيخ ، وهو يرمز علي مستويين : المكانة الدينية ، والمرحلة العمرية ، والأولى تتواصل دلالياً مع اسم الأم "دار السلام " وهو اسم من أسماء الجنة .

ثالثاً : تتبادل الأسماء الدالة مع الاسم اللقب الذي ورد في العنوان " الطهطاوي " لتحقق انتظاما دلاليا ثالثا فيما بينها يستمد من الجغرافيا المقصود منها .

نأتي أخيراً الي دلالة الموقعية النحوية للاسم /اللقب في العنوان وماتضفيه علي الاسماء /الاعلام داخل العمل برغم اختلاف مواقعها النحوية

الإضافة - بداية - لدي النحاة " ضم اسم الي آخر مع

تنزيل الثاني من الأول منزلة تنوينه ، أو مايقوم مقام تنوينه ، وبحيث لايتم المعنى المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا" [1] ومن الواضح أن " سندسة الطهطاوي " من الإضافة المعنوية ، " هذا النوع من الإضافة يستفيد منه " المضاف التعريف أو التخصيص " [2] ، الأمر الذي يلفتنا الي عدم تمام المعني المقصود إلا بالكلمتين المركبتين معا ، وإفادة التعريف والتخصيص كليهما يفيدان في تعيين الأدوار الدلالية لأسماء الأعلام الأخرى داخل العمل من خلال تحليل المركب الإضافي للعنوان ، حيث أن كل لقب له أحد احتمالين : -

١- أن يتلو الاسم .

٢- أن يحل محل الاسم مؤديا نفس دوره في تعيين المقصود، وعلاقة عطف البيان - إذا جاز التشبيه - بين العنوان وعمله تجعل الانتقال من اللقب في العنوان الي الأسماء في العمل انتقالاً بين طرفي علاقة العطف البياني تلك ، الأمر الذي يجعل من بين مكتسبات اللقب داخل علاقته النحوية أو تركيبه الإضافي مضمون الأسماء نفسها ..

(١) د / محمد عيد النحو المصفى - مرجع سابق (٥٤٥) .

(٢) د . محمد عيد - المرجع نفسه - (٥٥٠) .

التحليل التأويلي للمركب الإضافي :

المضاف : " سندسة "

اختلفت الدلالات التي وردت في " لسان العرب " حول السندس ، حتي إن الأوفق أن نلتزم بمعنى ورودها في القرآن الكريم علي أنها رقيق الديباج [1] ، ومن ثم تكون السندسة القطعة من السندس ، وهي مستعملة في النص استعمالاً رمزياً يقترب من اللغة الصوفية ذات الدلالة الباطنية ، باعتبارها هذه القطعة من النسيج التي ترفع صاحبها من مقام المجاهدة في الواقع إلي مقام المشاهدة في الغيب ، ومن ثم فهي منوط بها إعلاء المضاف إليها علي ظروفه الواقعية ووضعيته المادية (يراجع تحليل " طهطا ")

المضاف إليه : الطهطاوي "

ال " التعريف "

طهطا

" طهطا " قرية من قرى صعيد مصر لاتتميز عن هذه القرى التي أكثر ساكنيها ينتمون إلي الطبقات الدنيا ويتمتعون بشخصية يمتزج فيها الفهم السحري للدين والموروث الشعبي مزيجاً ناجحاً ، نفى عنه الاختلافات متمسكا بالمتشابهات فيما بينهما ، وقد كان هذا الامتزاج حتمية مادية ، وواحداً من ميكانيزم مقاومة عوامل الطرد كالفقر والجهل والمرض .

ياء النسب

النسب في النحو لاتميز قاعدته بين عاقل وغير عاقل الأمر الذي يسوى بين جميع مفردات طهطا من إنسان وأشياء فمجرد النسب إليها قيمة دالة ، وإن اختلاف مفردة عن أخرى من هذه المفردات يخص الدور وليس الماهية .

---

(١) ابن منظور – لسان العرب – المجلد الثالث – مادة "سندس" – (٢١١٧).

من التحليل السابق يمكن أن نقارب مفردات لغوية حميمة الانتماء الي اللغة المتداولة في ريف الوطن : " حافية – رطوبة – من ساعتها – شط الترعة " ، وكذلك بعض التركيبات الشعبية : – " ترقص له بعينيها – دون أن يجرؤ – لم يعثر لها على أثر " ، بما يتضح معه طبيعة الاختيار التي تفرض طبيعة تركيبية خاصة تتجلى في أسلوب " الحكي الشعبي " المعتمد علي :

١– توالي الجمل بعضها وراء بعض دون ثغرات .

٢– الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة ، والنزوع الي التجسيد.

٣– تحقيق نوع من المفاجأة قد يكون غير مبرر كما في المثال

وجميعها سمات ملازمة للحكي الشعبي الذي يفتقر الي التعقيد البنائي ، الأمر الذي يفرض علي الأداء ، شيئاً كثيراً من الشفافية ، إذ انه يلزم التشكيل اللغوي ألا يقوم دون وضوح العلاقات بين عناصر الحكي ، هذه العناصر التي تتمثل في طرفين أساسيين ينفرد كل طرف بخاصية نابعة من فعله النصي، فتعظيم الطفلة تنفرد بالإيجابية " تقبل إليه .. ترقص له " أما الطرف الثاني الممثل بضمير الغائب في فعل الطفل فينفرد بسلبيته " كان يحدق ذاهلاً " " دون أن يجرؤ .. " ، والعامل الحاسم ليس في التناقض الجدلي بين سلبية الفتى وإيجابية الطفلة ، ولكنه في تناغم هذه الإيجابية مع الطبيعة المفعمة بالحيوية والصخب ومع انتعاش دهشة الفتى يبدو

التوقع الطبيعى أن يندمج الفتي في موسيقي الفعل الطبيعي ويكون اللقاء ، هنا تكون المفاجأة " كانت الطفلة قد اختفت " ويأتي التعليق " ومن ساعتها لم يعثر لها علي أثر " لتكتمل أو لنقل لتنغلق بنية الحكي بين فعلين لفاعل واحد في " تقبل " " واختفت " . إن هذه البساطة في الحكي محاولة من اللغة الشعرية لتخفيف كثافة بنائها من أجل مقاربة دلالة يمتلكها الأداء السردي الذي لكل " حكي " أو حكاية، وذلك لأن الحكاية، خاصة تلك التي تستمد تشكيلها من الأصل الشفاهى الذي "نشأت عنه " تنطوي علي شبكة دلالية خاصة ، تشي بهدف يكتسب أحياناً سمة الحكمة ، وأن هذه الدلالة المترشحة عن بنية الحكاية تتسع أحياناً لتكون منظومة شاملة تؤشر مختلف القضايا التي كانت تشغل مركزاً أساسياً من اهتمامات المجتمع " (١) و هذا تحديدا ماألجأ " العمل " الشعري الي تركيب الحكاية الشعبية من أجل استجلاء دلالة يرى أن تعقيد تشكيلها يضيرها ، بل أن أداءها مجازياً ، كما ينبغي للغة الشعرية ، قد يهدر عملية التناص الدالة بين شكل الحكاية الشعبية والتركيب اللغوي المعتمد علي تقنيات تحيل إليه ، وفي مثالنا السابق نجد أربع جمل وظيفية : -

١- الأفعال الأساسية أو الذات في مقابل الموضوع

(١) عبد الله إبراهيم - المتخيل السردي - المركز الثقافي العربي / بيروت - الدار البيضاء / ط١ / ١٩٩٠ - (١٧) .

٢- الأفعال الثانوية وموقعها من الأفعال الأساسية

٣- الصراع أو العقدة

٤- الحل

أولاً : الأفعال الأساسية[(١)] : - إن " الموضوع " - الطفلة تعظيم - هو الذي يتقدم الي الذات (محور الدلالة) مراوداً إياها عن صمتها وخوفها دون أن تتمكن هذه الأخيرة من شيء غير الاستسلام للذهول أمام موضوع رغبتها وحيائها :

تلك هي الطفلة تعظيم

هاهي تقبل اليه حافية علي شط الترعة

هاهي ترقص له بعينيها في ضوء القمر

دون أن يجرؤ علي أن يلمسها

ولاعلي أن يكلمها

كان يحدق ذاهلاً

مستسلماً لرطوبة خجلته الأولى

ولمسري حبات العرق البارد

تبدو أدوات التجسيد ماثلة في أسماء الإشارة : تلك - هاهي - هاهي ، وتوالي الجمل عبر أسلوب الاستثناء العامي (دون

---

(١) من الجدير بالذكر أننا قمنا بهذا التقسيم على ضوء المنهج البنائي في تحليل لحكاية دون التزام دقيق بتفصيلات وحداثة - يراجع في هذا كتاب د / نبيلة ابراهيم فن القص في النظرية والتطبيق - مكتبة غريب / القاهرة / د ت - (٢١ : ٤٥) .

أن) بدلاً من (من غير أن) ثم العطف عليه (ولا) ، ثم العلاقة الدلالية بين ماسبق ومايليه من تبرير (كان يحدق)

ثانياً : الأفعال الثانوية : - إن الذات منشقة بين طبيعتها الخجولة وبين موضوع رغبتها ، ومن ثم فالأفعال الثانوية ، تقابل الأفعال المساعدة لرغبة الذات وضد خجلها وتتمثل في حركة الطبيعة من حول الاثنين : الفتى والطفلة ، وفي حيوية تلك الحركة : -

بينما كان الهواء يتحرك
والحشرات تصفق
والزواحف الليلية تلعب
وتضحك الضفادع من صمت البشر

إن الحشد من الحشرات والزواحف والضفادع وحتي الهواء إضافة الي علاقته بالبيئة الريفية ، يمتلك فعله الطبيعي البهيج والذي يقع علي مقربة من خجل الذات أو " صمت البشر " الذي تضحك منه الضفادع . إن الأفعال الثانوية تتجاوب مع فعل الطفلة الأساسي وتحاول أن تخرج الذات من صمتها وتنقذها من خجلها .

ثالثا: الصراع أو العقدة ، وتنشأ من نجاح الطبيعة في دورها المساعد ولكن ما إن أفاقت الذات من ذهولها حتي كان الموضوع قد اختفى .

وحين أفاق من دهشته
كانت الطفلة قد اختفت

رابعاً : الحل - لايقدم الحكي " حلا " ولكنه يقدم نتيجة تصالحت بواسطتها الذات مع فقد الموضوع :

" ومن ساعتها لم يعثر لها علي أثر "

إن بساطة الحكي ، وبساطة بنيته بالتالي ، من عوامل ثراء الدلالة ، وإن ألفة التركيب مجرد إيهام شكلي ، يتضح هذا عندما نعطي للأسلوب الكنائي دوره في تأويل النص الذي من هذا النوع ، ولكن بشرط التوسع في مفهوم " الكناية " التي تعرف بأنها " صورة شكلية تحل فيها مفردة مكان أخرى لأن بينهما علاقة تجاور ، ويأتي النقل لابواسطة المشابهة (كما في الاستعارة) بل بواسطة التقارب الموجود بينهما في مجال التجربة " (١) ، ويمكننا أن نحل " الشكل " محل " المفردة - لتحصل علي كناية موسعة تخص بناء النص أكثر من اختصاصها بتشكيله أو أسلوبه ، ويظل الأساس في هذا هو التقارب الموجود في مجال التجربة أي خارج العمل ، ولكنه الخارج الدافع له والحافز عليه ، وليس الخارج مطلقاً .

---

(١) خوسيه ماريا - نظرية اللغة الأدبية - ت : د / حامد أبو أحمد - مكتبة غريب / القاهرة / د . ت - (٢٠٦) .

وانتقال " الشاعر " من الأداء الشعري الي الأداء الحكائي خاص بالفعل في مجال التجربة التي يحاول أن يعبر بها عن دور " الفقد " في تكوين الشخصية وتحديد تطلعاتها ، حيث المحيط الاجتماعي والبيئة الخلقية تصوغ شخصية تعيش التناقض بين رغبتها أو رغباتها ومحددات السلوك ، الأمر الذي يفرز توتراً بين " الذات " الراغبة وبين " الموضوع " المرغوب ينحل أخيراً بفقده ، ولاتجد الشخصية التي فقدت موضوع رغبتها طريقاً للتوازن مرة أخرى غير إعلاء ذلك الموضوع إلى ماهو أسمى، والسمو هنا يعني تفاوتاً بين طرفي الرغبة لصالح الموضوع، الأمرالذي يفتح مجال الترميز علي مصراعيه لإيهام تحقق الرغبة ، هنا تبدو " السندسة " وسيطاً رمزياً بين الو اقع الاجتماعي والطبقي وتطلع " الذات " الي مجاوزته فيكون التحول الي " الكناية " وسيلة ناجحة في تجسيد الصراع الداخلي للشخصية فإذا تناقضاتها تتجسد أشخاصاً تسعى وتفعل وتعاني رغباتها وعلاقاتها فيما بينها وأخيراً فشلها الذي يفتح الحكي نفسه علي منحني صوفي :

يقيس المدى الضنين

من تل عاشوراء

الي وادي أحد الشعانين

مغرقاً نفسه في لجج المواجيد والحالات (١)

(١) حسن طلب / سندسة الطهطاوي - مصدر سابق - (٥٨) .

ان الفارق بين الحكي الشعري وبين الحكي الخالص لايكمن في جنسية العمل الأدبي بقدر مايتجلي في التمييز بين كون "الحكي " وظيفة أو كونه هدفاً - بنية فحسب - أو بنية نصية. في النص الشعري يكون وجود أشكال لغوية مغايرة وجوداً وظيفياً مهما بلغ اكتمال هذه الأشكال ، وهو ماكان في " المثال" موضوع التحليل ، إذ يتم توظيف أسلوب " الحكي " الشعبي " ، وأيضا يداخله بشيء من التراث الصوفي لتبدأ عملية رمزية كبرى تصبيب الكون والكائنات ، وحتي الزمن الذي يتحول في -لحظة التحول الصوفي - الي زمن مطلق يصعد فيه " الفتي " متحولاً عن " الجميل " الي " مطلق الجمال، " بخصوصية هامة تميز صوفية " العمل " الشعري عن التراث الصوفي ، إذ إن الفتي يجعل الوطن مطلقه وهو أمر قدم له الشاعر منذ البداية ، وكأن فشل العلاقة علي المستوي الشخصي : الفتى والطفلة يفتح العمل ، عبر البوابة الصوفية ، علي الوطن .

البسني الجبة فاختلت .

وقلدت التمثال الجالس

لكني حين خرجت من الكهف

فأغشاني الضوء

استبدلت بتاج تحتمس ذي الوجهين

عمامة عمرو بن العاص .[1]

إن جميع العلاقات بين العنوان وأسماء الأعلام تتكشف عن "الوطن" في كليته التاريخية ، ليكون الحفاء والمشي علي الترعة والرقص في ضوء القمر ، واندلاع الحياة بكل عنفوانها داخل الفتيان ، وأهازيج الطبيعة الريفية يكون كل هذا صياغة للوطن ، في مفرداته الأولية البسيطة ، وتجارب فتيانه الغضة .

٢- الأسلوب التداولي :

كان من الممكن أن نطلق علي هذا النوع من الأسلوب :

الأسلوب النثري ، غير أن القسمة التقليدية للأداء الفني الي شعر ونثر حالت دون ذلك ، فأننا نعني بالتداول هنا الإنجاز العادي للغة حيث " التوصيل هدف مركزي لهذا الإنجاز . ليقف مقابلاً للشعري باعتبار الأداء الإنجازي منسجماً مع النظام اللغوي ككيفيات نحوية لإنتاج الدلالة ، بعبارة أخرى فإن الأسلوب التداولي هو تشكيل لغوي لم يكلف نفسه عناء الجدل الإبداعي مع اللغة وقوانينها التركيبية والدلالية ، أو اجتراح هذه القوانين ، هو أسلوب معياري - إن صح التعبير - لاتستمد شعريته من خاصية كامنة فيه ، بل من موقعيته داخل " العمل الشعري ، ووظيفته النصية ، خاصة وأن " الشعرية " Poetic لايمكن قصرها علي الكيفيات التشكيلية ، إنها من المنظور

(١) حسن طلب - سندسة الطهطاوي - مصدر سابق (٦٢) .

النصي كيفيات بنائية توجد في الشعر كجنس أدبي كما توجد في سواه ، ومن ثم أمكن الحديث عن شعرية الرواية كما فعل "باختين" ، علي سبيل المثال ، مع " ديستوفسكي " وإبداعه الروائي والقصصي ، ولم تكن مثل هذه الرؤية متاحة بشكل متكامل إلا مع ظهور المنهج النصي الذي رأي في النص " قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود ، وقواعد المعقول والمفهوم [(١)]. ويستوعب داخل آليات عمله المنهجي كل أشكال التنوع في العمل الواحد ، خاصة لأن " النص لايمثل مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين .فبروز البنية شرط أساسي لتكوين النص "[(٢)] ومن ثم فإن تعدد مستويات التشكيل اللغوي وتنوع أساليبه حتي المعياري منها ، يمثل تقنية بنائية تحمل دلالة لم يكن التشكيل اللغوي الآحادي بقادر علي أدائها ، ويكون دخول الأسلوب التداولي أو الإنجازي علامة شكلية لاسبيل الي فض دلالتها إلا من خلال علاقاتها بالأساليب أو العلامات الأخرى ، خاصة وأن " السياق " النصي يوفر لها حدا علائقياً أدني، الي حين اكتمال شبكة العلاقات الكلية يقول الشاعر جمال القصاص :

(١) د/ صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – عالم المعرفة / الكويت / أغسطس ١٩٩٢ – (٢٣١) .

(٢) د / صلاح فضل – المرجع نفسه – (٢٣٤) .

انظري
الذكريات علي حافة الماء
تنحل في رئة الغيم أحصنة ، ومواعيد لاتنتهي
ثم أزمنة تتسلق أسوارها
ونساء علي سعف النخل تهمس أعضاؤهن
ويرقصن في خدر مائس
نفضت ذيل فستانها
وانحنت فوق مسند كرسيها
– أنت متعبة
– كان يومي ثقيلاً
وموضوع حرب الخليج أضاع علي مشاهدة المعرض الموسمي
وبالأمس نمت مؤرقة ونسيت الدواء .(١)

يبدو تباين الأساليب في السياق الواحد وقد تعين ، في أحد مظاهره ، في " الالتفات " المباغت – أي يفتقد مبررات الانتقال من ... الي – ، وقديماً كان الالتفات ، إلا أن " الشاعر " يدفع به إلى أقصى حده بتأكيده الالتفات الدلالي بالتغاير الأسلوبى من " إغراب " التصوير الي " إنجاز " التعبير ، على أن كلا من

(١) جمال القصاص – هل ذهبت إلى البحر – هل قال لك – إبداع / العدد : ٦ / يونية ١٩٨٨ – (٢٦) .

"الالتفات " والمغايرة يجمعهما سياق نصي يفرض علي طرفيهما الاندراج ضمن علاقة نصية تتحدد في المسافة الفارقة بين ضمير المخاطبة (انظري : انت) وضمير الغائبة (نفضت : " هي ") ، حتي إذا كان التحول الأسلوبي من الإيحاء الشعري إلي الإنجاز اللغوي تبين الموقف الدلالي - إذ صح التعبير - لطرفي التشكيل : -

أولاً : الإيحاء الشعري :

انظري

الذكريات علي حافة الماء

تنحل في رئة الغيم أحصنة ، ومواعيدها لاتنتهي

ثم أزمنة تتسلق أسوارها

ونساء علي سعف النخل تهمس أعضاؤهن

ويرقصن في خدر مائس

يبدو أن " الإيحاء الشعري " يفتتح بفعل إنجازي أساساً : انظري ، ونظرا لأن فعل الأمر دلاليا يفترض الي جانب قائله مقولا له ومن ثم فإن دلالة الاقتضاء ، وهي عنصر أساسي في الإنجاز اللغوي التداولي (١) ، تقتضي سؤالاً من قبل المخاطب:

---

(١) " لانقول بأن ملفوظاً يقتضي غيره إلا إذا كانت حقيقة هذا الأخير شرطاً مسبقاً لحقيقة الأول (إن) الاقتضاء يعطي فرصة للإفهام دون تحمل مسئولية .. عن المحتوى " . فرانسواز أرمينكو - المقاربة التداولية - : د / سعيد علوش - مركز الإنماء القومي - بيروت / ١٩٨٦ - (٥٠) .

ماذا ؟ غير إن هيمنة الشعرية تتخطى السؤال باتجاه الإجابة عنه ليقع الجزء الإيحائي موقع المفعولية النحوي من فعل الأمر "انظري" ، بما يمنح السياق الإيحائي الذي يصل حد الإغراب ماصدق الإنجاز ، (ولو لم يكن إنجازاً) ، وهو مايجد تحققه في مفردات واقعية : - حافة الماء - الغيم - أحصنة - النخل - نساء " غيرأن للمتكلم وضعيته الخاصة التي تتحكم في فعله اللغوي فيبدأ إغرابه من التراكيب الجزئية إسناداً وإضافة : "الذكريات " تتحل أحصنة - أزمنة تتسلق أسوارها - نساء علي سعف النخل تهمس أعضاؤهن - رئة الغيم " ، وبين واقعية المفردة وإغراب التركيب تقوم علاقة موازية بين " المخاطبة " التي يمكن اعتبارها ، على سبيل المجاز ، مفردة واقعية ، وبين " المتكلم " الذي يمكن اعتباره مركباً إغرابيا ، وعلي أساس هذا التوازي تنبثق العلاقة بين الشخصيتين، علاقة لايستطيع القول الشعري ان يبينها علي نسق طبيعة المفردة ، إن المخاطبة أمام الصورة التي يرسمها المتكلم للماضي الممتد الي المستقبل ، عبر صورة شديدة الغرابة ووثيقة البناء في الوقت نفسه ، هذه المخاطبة لاتملك إلا أن تصمت صمتاً طويلاً يعبر عنه هذا الالتفات الفاجع الذي يلتفته المتكلم متحولا إلى راو" نفضت ذيل فستانها " في عودة لإنجاز اللغة شكلاً سردياً عادياً يقتضي تساؤلاً آخر عن علة هذه الحركة الملولة ، تساؤلاً يظهر هذه

المرة ليحول ماسبق من إغراب الي إنجاز فعلي للغة تقوم به المخاطبة خارج النسق السابق تماما : -

" أنت متعبة " ؟

ونظراً لوضوح الإجابة تتخطاها الي تفسيرها :

- كان يومي ثقيلاً

وموضوع حرب الخليج

وهكذا تتشظى الصورة السابقة لتحل محلها جمل إخبارية متتابعة تعلل انفصال " المتكلم " عن " المخاطبة " التي تصر علي واقعيتها التي سبق أن أعلنتها بنفس الأسلوب التصويري الذي مارسه سابقاً المتكلم ولكن لدلالة مغايرة .

أنا امرأة كسر العشب جرتها

ليس لي غير خمس حواس ، ومملكتي

كومة الذكريات (١)

إن تساوق " الإغرابي " و " الإنجازي " يفتتح جمالية مبدعة تماماً لاتنحصر في مجرد التشكيل ولكنها تسحب دلالتها علي بنية النص إذ تضيء مواقف فاعلي اللغة في الوقت الذي تنسق هذه اللغة حسب تلك المواقف لتتواثق العلاقات النصية وتتشكل البنية الضامة لها والموحدة بينها .

(١) جمال القصاص - هل ذهبت إلى البحر هل قال لك - مصدر سابق (٢٦).

ولايقف توظيف الإنجاز اللغوي عند حد تنويع الأساليب لصالح الدلالة النصية التي تنبني من علاقة التنوعات الأسلوبية فيما بينها ، وإنما يتم توظيفه من أجل إنتاج دلالة تتجاوز سطح التركيب الإنجازي محققة إغرابها ، يقول " وليد منير " : –

٢٣– مارأي ابن الفارض في برتقالة معطوبة
يمسكها العاشق في يده
بعد أن يخرجها من صدره
ثم يلقي بها في خرابة من خرائب الحلم
بعدها يمشي العاشق خفيفاً كأرجوحة خالية
وصدره مفتوح علي الفراغ (١)

يمثل "المقطع " الثالث والعشرون من "القصيدة " دالا لايستدعي مدلوله إلا عبر التصور الصوفي المستدعي من خلال اسم العلم " ابن الفارض "،هذا الشاعر الصوفي الملقب "سلطان العاشقين " الذي يقيم معه " المتكلم " النصي حواراً من طرفه فقط .

والدال أو البنية السطحية (فونولوجيا التركيب) يتمتع بسمة إنجازية على مستوي المركب الدلالي الأساسي كما يتضح عندما نحذف معظم المركبات الدلالية الثانوية من جمله :

---

(١) وليد منير – خبز لأيامها .. خمر لحنيني – إبداع – العدد : ٤ السنة :١٠ إبريل ١٩٩٢ – (٨٧ ، ٧٩) .

مارأى ابن الفارض في برتقالة معطوبة

يمسكها العاشق في يده

.... (حذف)

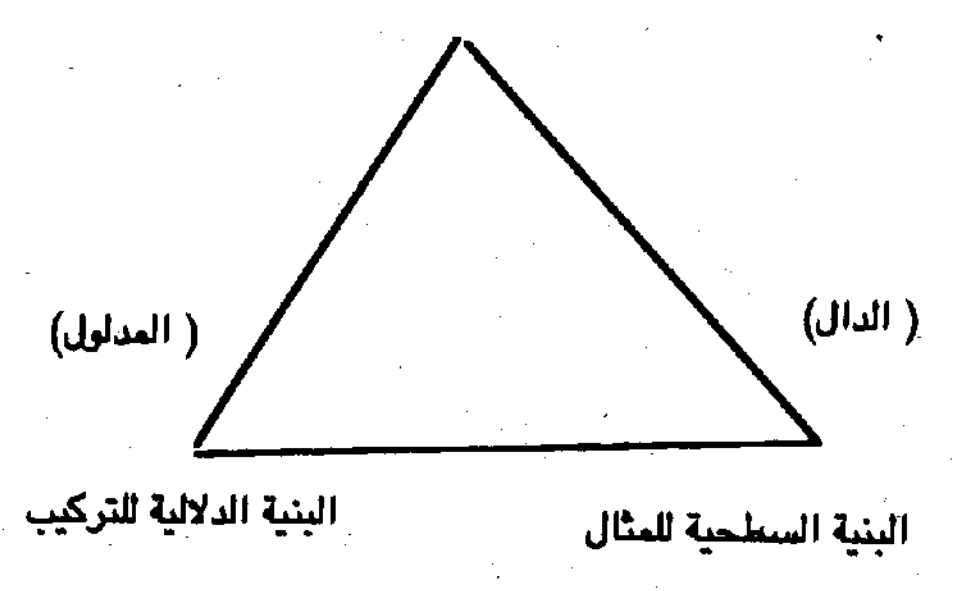
ثم يلقي بها في خرابة ... (حذف)

بعدها يمشي العاشق خفيفا ... (حذف)

وصدره مفتوح ..... (حذف)

ولأن " التصور الصوفي " يتمتع بالعرفية في جماعة ذهنية ، وليست اجتماعية أو لغوية ، فقد تضمنت البنية السطحية الإنجازية مايربطها ، أو لنقل مايوفر لها القدرة الإحالية الي ذلك التصور ، وتمثلت هذه القدرة في المركبات الثانوية التي تنحرف بالتركيب الأساسي المتسم بالإنجازية لتطرح ألفته للإشكال علي المستوي الدلالي ، إذ لاينحل بذاته ، وإنما بما تم استدعاؤه ... إن المركب الثانوي يعطل قدرة المركب الأساسي علي أن يمتلك دلالته ليظل مجرد بنية سطحية وحدتها التركيبية الوثيقة تجعلها " دالاً " لايصل إلى دلالته إلا عبر التناص مع الخطاب الصوفي ، كما يوضح التخطيط التالي : -

الخطاب : (التصور) الصوفي



وبواسطة هذا الخطاب الصوفي يمكننا تفسير هذا الصدع الذي تعانيه الذات النصية ، ففاعل النص " المتكلم " غير موضوعه " العاشق " وبينهما يملأ سؤال " ابن الفارض " ، أو هكذا يريد العمل ، صدع الذات ، باتهام القلب ، أو البرتقالة المعطوبة واتهام الأحلام فقد صارت جميعها خرابات ، ولايتبقى للذات إلا التخلص من بقايا انهياراتها لتمشي أو ليمشي العاشق خفيفا حتي من صفته " كأرجوحة خالية وصدره مفتوح علي الفراغ " فهل يجيب " ابن الفارض " تصريحاً عما سئله تلميحاً :

هو الحب فاسلم بالحشا ماالهوى سهل	فمااختاره مضنى به ولو عقل
وعش خاليـا فالحب راحتـه عنـا	وأولـه سقـم وآخره قتـل
ولكـن لـدى الموت فيه صبابـة	حياة لمن أهوى على بها الفضل

نصحتك علما بالهوى والـذي أرى		مـخالفتي فاختر لنفسك مايحلو

فإن شئت أن تحيا سعيداً فمت به		شهيداً وإلا فالغرام له أهـل (١)

إن جـدل الأسلوب الإنجـازي مع السـيـاق الشـعـري يمـثل المرتكز البنائي لجماليات شريحة نصوصية كاملة من شعر إبداع الحداثي ، وكثيراً ماكان الحوار علامة الإنجاز اللغوي بهدف امتلاك هذا الأخير في لحظة تخلقه ، طموحاً الي اكتناه جماليات الاجتماعي في وجوده اليومي والعادي ، يقول " محمد نسيم " :

- كيف قضيت وقتك منذ موعدنا الأخير ؟

ه غسلت ، شاهدت المسلسل

وانشغلت لساعة في الحب والتطريز

نمت برغوتي ، وخليط أعشابي

وأنت ؟

- نسيت ، هل أحببت قبلي ؟

ه- ربما

في أي برج حظك اليومي ؟

- برج الحوت

ه برج غامض (١)

(١) ديوان عمر بن الفارض - مطبعة محمود توفيق - القاهرة - د . ت - (٨٧).

١- محمود نسيم - بين مسافتين - ابداع - العدد : ٨ السنة : ٩ أغسطس ١٩٩١ - (٦٨)

وقد يأخذ الأسلوب الإنجازي شكل السرد الذي يخترق السياق الشعري ليضمنه رؤية واضحة تخلق جدلاً خصبا بين غموض السياق ووضوح دلالة بعض مكوناته ، كما في العديد من قصائد : " عبد المنعم رمضان " " عبد العظيم ناجي " و"محمد صالح " و " أحمد زرزوز "

جـ - الأسلوب العامي الدارج [1]

ضد التقاليد الموروثة الي آخر المدى .. هكذا تعلننا الحداثة الشعرية عبر الأسلوب العامي الدارج فحتي التزام الفصحى بطول " العمل " الشعري عدته الحداثة تقليداً وتراثاً ، ولسنا بصدد مناقشة الأمر ومدى صواب هذه الرؤية - فمايعنينا أنها تجد تحققها في بعض الأعمال، صحيح أنها أعمال لاتتمتع بكثرة تجعلها ظاهرة ولكن الباحث يرى أن الأسلوب التداولي الإنجازي هو طريق واضح ، ويمتلك إغراءه ، باتجاه الأسلوب العامي الدارج .

وربما للمرة الأولي يقف الباحث مستريبا بمثل هذا الاتجاه الذي لايبرىء ساحته أنه مجرد تنويع أسلوبي داخل عمل لايخلص تماما للغة العامية وإنما توظف هذه اللغة داخل سياق عام تغلب عليه الفصحى .

(١) المثال القوي علي مثل هذا الاتجاه قصيدة الشاعر السكندري عضو جماعة (الاربعائيون) الشعرية " ناصر فرغلي " - بانت سعاد .. واحتمالات أخري - ابداع / العدد / السنة / ١٠ فبراير ١٩٩٢ - (٨٥) ٨٦، ٨٧)

والباحث يري أن تخصصه مغاير تماماً لهذا الإتجاه ، ومن ثم فلايكلف نفسه عناء التحليل والبناء ، من أجل اكتشاف دلالة وظيفية لهذا الأسلوب خاصة في هذا الفصل .

ثانيا: التشكيل اللغوي والنمط التجاوزي :

يوفر النظام اللغوى مجموعة من قواعد الصياغة التى تضمن انسجام الأداء حيث نجد أن «المصطلح الدارج: الصياغة يحيل إلى الشكل المعجمى النحوى Lexicogrammatical Form أى اختيار الكلمات والبناء النحوى؛ إذ ليس ثمة فارق قوى أو راسخ بين كل من الاثنين، والقاعدة اللغوية تدل على أن المعانى الأكثر عمومية تظهر من خلال النحو والمعانى الأكثرخصوصية من خلال المفردات.. ومن ثم يتحقق الانسجام جزئيا من خلال النحو ويتحقق جزئيا كذلك من خلال المفردات»[١] وهذا يعنى أنه لابد من قيام علاقة وثيقة بين التحققين تمنح الصياغة الوصف السابق أى الشكل المعجمى النحوى الموحد والمحكم.

على هذا الأساس فإن «التجاوز» يقع على التلاحم بين المعجم والنحو مخترقا قانونية الأداء اللغوى المنسجم فيما عدته الأسلوبية الحديثة انحرافا Deviation ثم قامت بتحليله

1- M.A.K. Halliday And Ruqaiya Hasan C"ohesion in English- Longman GroupLtd- London - 1976-P.5-

كواقعة أسلوبية فحسب، غير أن الأكثر أهمية هو فاعلية «الخطأ» في تشكيل الدلالة بل وفلسفة هذا الخطأ أساسا، إن أهمية الخطأ أو ذلك الانحراف اللغوي " تنجم عن حافزيته لانتهاك القواعد ، ممتلكا هدفا ووظيفة ، وكذلك جزءاً من نوايا الكاتب"[1] وهذه الحافزية تنشأ بين التركيب من جهة والسياق من جهة أخرى .

ان تشكيل التجاوز اللغوي يبدأ من مركب بسيط – اسناد أو اضافة أو وصف – يخترق تمثيل اللغة للواقع ، أو لنقل شرط "الماصدق " كما في قول " حسن طلب " النيل أقنوم الأزل.

ومن تركيب بسيط كهذا يبدأ السياق أولى خطوات نموه ، خارج محاولة اللغة تطويق ماحدث من تجاوز عاكفا علي استثمار تلك الخطوة الأولى خالقا خصوصيته ، وبالتالي خصائص نصه ، يقول " حسن طلب " :

النيل أقنوم الأزل
في البدء كان
وفي الختام يكون

(1) Safaa Fickry Algazzar - Lexical And GrAnmatical Deviation In the Poetical Works of Gerard Manley Hopkins - an unpublished ph.D thesis Tanta university 1989- . 59.

.. ان النيل نيل خالص .. كدمي

حقيقي كأحلام الصبايا

أو حدي كالعشيقة

وهو حد دمي العميم

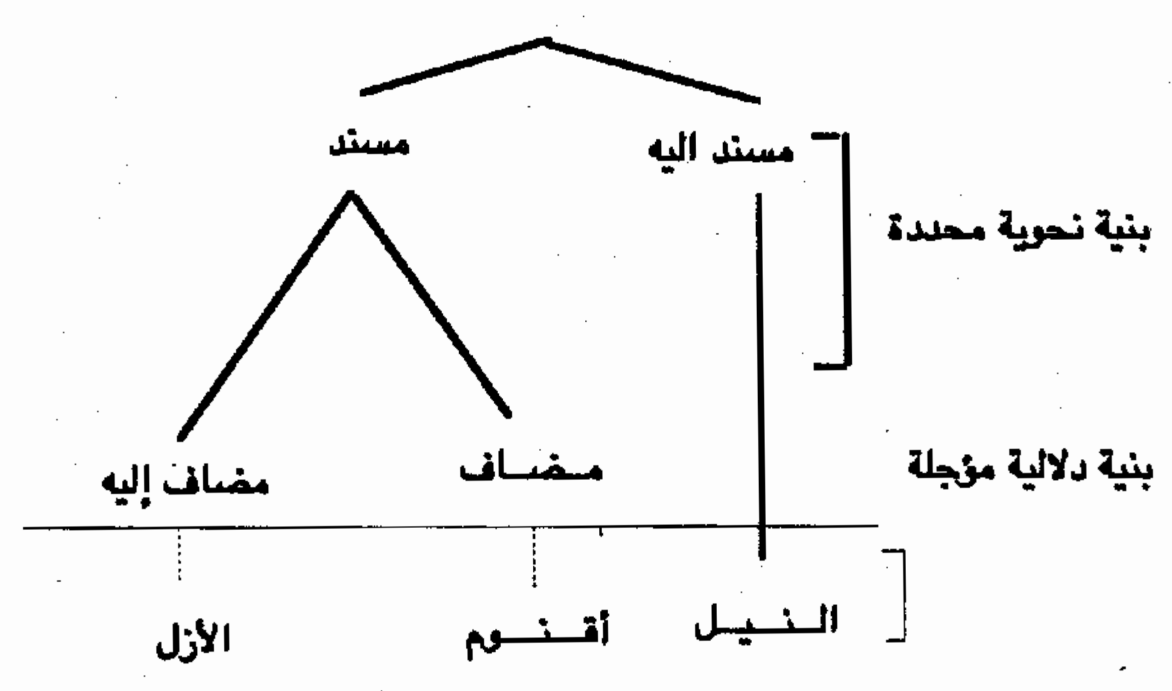
دمي الحميم المختزل (١)

بداية لابد من الإشارة الي مفرق هام من المفارق الكثيرة بين الرسالة اللغوية والرسالة الشعرية تتجلى في هذا الاقتصاد في لغة الشعر ، خارج مسألة الوضوح والابهام ، ويمكن تعريفه بأنه الحالة النموذجية التي يتطابق فيها الشكل مع محتواه ، وحين يكون هذا المحتوى إيحائيا نكون أمام " التجاوز " اللغوي كتقنية تشكيلية يتمكن بفضلها الشكل اللغوي من أداء الدلالة الشعرية .

وفي المثال السابق نجد الإسناد يضفر علاقته بين مكان محدود (النيل) وزمان مطلق (الأزل) وهنا يتحقق انكسار المرجع الخارجي لمفردة النيل ، ويستلبها بشكل تام وصفها الإسنادي غير المتعين في شيء سواء كان ماديا أو معنويا ، الأمر الذي يستبقي التركيب بأكمله إلى حين ولادة السياق ، هنا

(١) حسن طلب - في البدء كان النيل - إبداع / العدد : ٩ / السنة : ٥ سبتمبر ١٩٨٧ - (٤٨)

يكون على " النحو " أن يحتفظ بالمفردات اللغوية في مواقعها منه .



من النموذج السابق نتبين عدم تلاحم التركيب والدلالة نظرا لتحدد الأول كبنية وتأجل انبناء الثانية ، الأمر الذي يفتح " الجملة " علي سياقها محملا إياها البنية المتاحة لها .. البنية النحوية .علي أن النحو ، ربما في اللغة الشعرية علي وجه الخصوص ، ليس عنصراً حيادياً ، ذلك أن طبيعة الدلالة تنعكس علي ملامح التركيب النحوي ، يقول " تشومسكي " : " كل ميزة سياقية ترتبط بقاعدة واضحة هي : أن حدود المواد المعجمية تتضمن خصائص سياق معين ، ويمكننا بناء جملة منحرفة بواسطة تحطيم هذه القاعدة " (١) ، العلاقة بين انحراف الجملة

1- Noam chomsky - Aspects of The Theory of Syntax - The M.I.T . press- Cambridge-1965- P.184

، إذن وبين عدم احترام حدود عناصرها المعجمية هو ذاته الذي حددناه بأثر " الدلالة " علي ملامح " التركيب النحوي " ، وفي المثال نجد تأجيل دلالة الجملة يطبع تشكيلها النحوي بطابعها : فالعلاقة الإسنادية بين طرفي الجملة اتسمت بشيء من التعقيد ، فبدلاً من أن تجمع بين كلمتين إذا بأحد أطرافها - المسند - عبارة عن " مركب " من كلمتين بينهما علاقة تضايف ، وتلك من سمات تعقد التركيب ، خاصة وأن وصف " المسند اليه " بمسند مركب تركيبا إضافيا يشي باتساع دلالة : " المسند إليه " عن محاولة وصفه ، وذلك لأن التركيب الإضافي لايتطابق على مستويي القدرة الكامنة أو الكفاءة " Compete- nec" والقدرة المستخدمة أو الأداء Performance وإنما يمر عبر قاعدة تحويلية تسقط حرف الجر بين طرفي هذا التركيب ، وعدم التطابق ذلك يعني أن ثمة شعورا باطنا Subsensatoin بالتكلف تعمل القاعدة التحويلية علي نفيه عن البنية السطحية ، فهل يمكننا الذهاب الي أن " الإضافة " هي إحدي الحيل التركيبية للغة لكي تسد قصور ، أو لنقل محدودية مستواها المعجمي ؟ يبدو الأمر كذلك ، خاصة حيث يناط بالإضافة مهمة وصف " مسند اليه " فيتجلى قصور كل من " المضاف " و " المضاف اليه " عن الصفة المرادة له ، ثم تظل مسافة مابين الموصوف - " المسند " إليه " - ووصفه - " المسند " -

المركب إضافيا ، فلو بدلنا قول الشاعر : النيل أقنوم الأزل" بقولنا " النيل مجرى ماء " لمّا أحسسنا بتعادل الوصف والموصوف ، ويستثمر الشاعر هذه المسافة الفارقة دافعاً إياها الي حدودها القصوى فيعطل كل قدرة التركيب النحوي الإضافي علي معادلة " المسند اليه " دلاليا هذا الذي يظل مرهوناً أو مؤجلاً حتي قيام السياق بتنفيذ ذلك التركيب الإضافي ضمن نسق قادرعلي الكشف عن محتواه الدلالي .

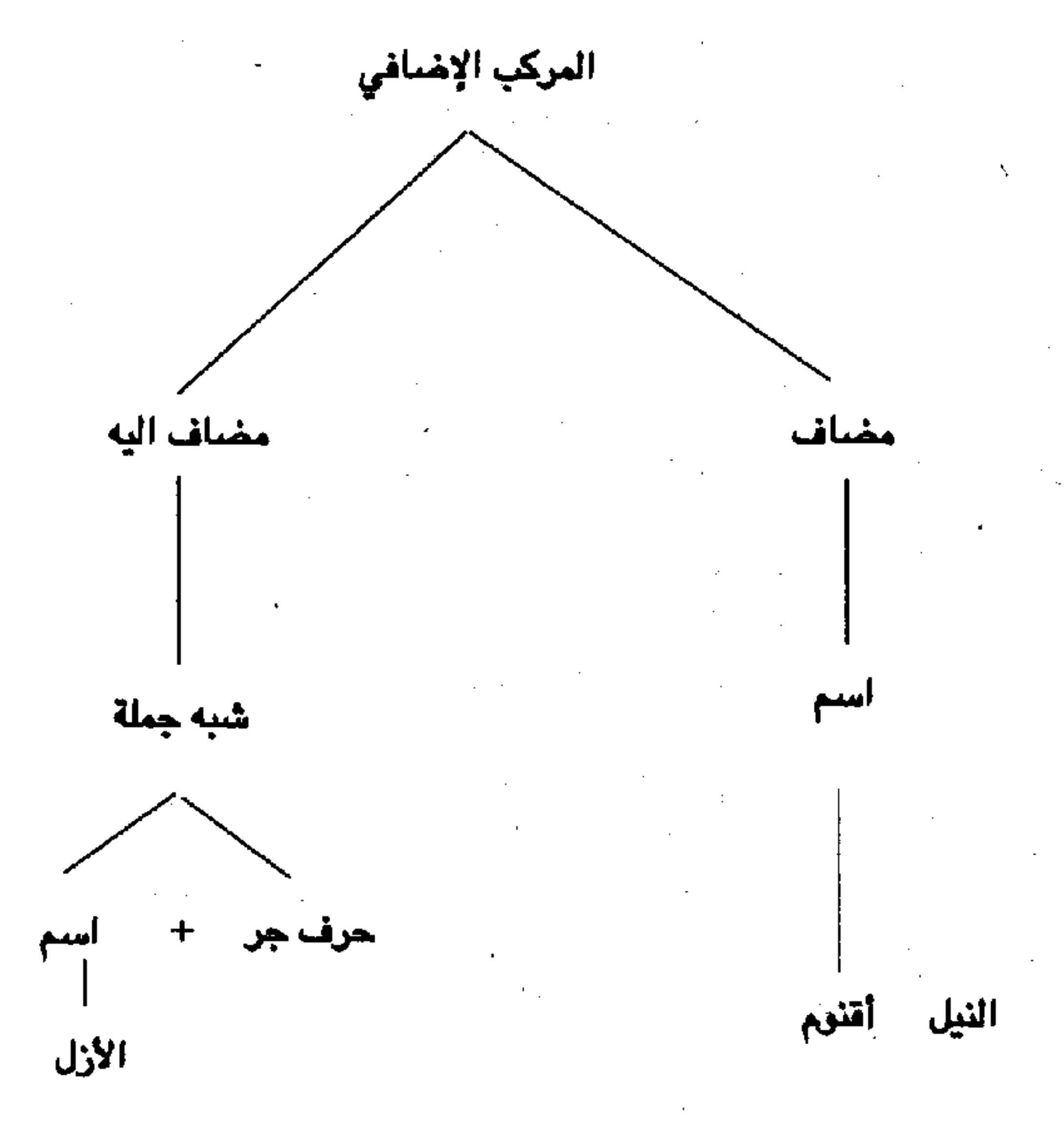
غير أن للشعرية قانونها ، ولها إجراءات عملها ، فبدلا من استكناه دلالة " أقنوم الأزل " في تركيب آخر أكثر قدرة علي إيضاح المعنى ، نجد " الشاعر " يتابع الإسناد الي النيل ووصفه ، مضيفاً الي غموض أزليته غموض الأبدية ، متابعاً كذلك إسناد الصفات اليه : " في البدء كان وفي الختام يكون " فهذا النيل إضافة لما سبق" نيل خالص " وهو حقيقي " وهو " أوحدي "

وإذا كانت " الإضافة " - كما سبق القول - حيلة تركيبية من حيل اللغة لتعويض محدودية معجمها ، فإن " شبه الجملة " حيلة أخرى يمارسها التركيب النحوي علي المعجم ، ولكن ، علي نقيض الأولي ، تعمل علي تغيير الاحتمالات الدلالية التي يوفرها المعجم لمفرداته ، وتقوم شبه الجملة (الجار والمجرور) بكسر عمومية السياق لصالح ارتباط دلالي يتغياه " الشاعر " منذ

البداية النيل ، فلم يكن انحراف الجملة " النيل أقنوم الأزل " بلاوظيفة .

لقد قطع " النيل " عن مرجعه الواقعي وأسندت إليه محاولة وصفية – مجرد محاولة – أكدها بالجملة التالية ، الأمر الذي قصر السياق وظيفيا علي إنجاح هذه المحاولات ، ويتم ذلك بواسطة شبه الجملة .

لم يكن الإسناد الغامض الي " النيل " غير تحرير لهذا الأخير من كل وصف سابق له ، وكل دلالة تعلقت من قبل به ، وذلك بهدف إقامة علاقة دلالية جديدة ومبدعة تماما بينه وبين "إنسانه ، ولاتقوم هذه العلاقة ، أو يتم التحول اليها ، بغتة ، ولكن السياق يستخرج من البنية النحوية المكتملة في الجملة "النيل أقوم الأزل " وخاصة من المركب الإضافي فيها تركيبا مشابها ينيط به تحقيق دلالة وسيطة ، هذا التركيب هو البنية التوليدية العميقة للإضافة حيث يظهر حرف الجر ، ويبدو تضمن الإضافة لمركب آخر هو " شبه الجملة " .



ومن " المـضـاف اليـه " ينشق وصف جـديد للنيل يدخل الإنسان مكونا دلاليا علي مستوي تشبيهي له : –

نيل خالص (كدمي)

حقيقي (كأحلام الصبايا)

أوحدي (كالعشيقة)

ومن التشبيه (كدمي و ..... و .....) الي الإسناد :

وهو حد دمي العميم

دمي الحميم المختزل

و يمتلك السياق فاعليته بجلاء في وصف النيل في علاقته بإنسانه ، فيفتتح مستوي يتضافر فيه الأسطوري والواقعي مقاربا بين الفعل الإنساني في واقعيته ودلالته الإعجازية المضمنة في هدف الفعل :

(كان شعب ينتقي أسطورة

ويفض نكهتها

ويرسمها بحجم الضفتين

علي بلاط المعتقل) (١)

محيرة هي هذه اللغة ونظامها ، فبينما تصل حد القانونية علي المستوي التجريدي لنظامها ، نجدها تتوفر علي مرونة تسمح بتجاوز هذه القانونية دون أن تجترح مقدرتها الأدائية ، بل نجد هذه المقدرة و قد تضاعفت ، وربما لهذا لم يكن المعني ماهية يمكن كما يقول الدلالي " أزوالد تزيفان " تفحصها في استقلال ، بل ان المعني لايوجد إلا بمقدار مايندرج في العلاقات التي يشارك فيها (٢) ، وقد اعتمد التشكيل اللغوي

(١) حسن طلب – في البدء كان النيل – المصدر نفسه – (٥٠)
(٢) أزوالد تزيفان – الدلالة والمرجع دراسة معجمية – ضمن كتاب " المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث – لعدة مؤلفين – ت : د / عبد القادر قنيني – أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ١٩٨٩ – (١٩)

في إنتـاج دلالته علي شكل من أشكال تكرار وحـدة : نحو - دلاليـة (المـسند اليـه " النيل) والتنويـع الدلالي علي الوحـدة النحوية الأخرى من الجملة (المسند) الأمر الذي يكفل اتساقا لحركة نمو الدلالة النصية برغم اعتماد الجملة المتجاوزة ، أو المنحـرفة لافر ق ، كوحـدة تكوينيـة أولي للتـشكيل اللغـوي ، ثم يتـوفر السـياق علي تنسيق هذا النوع المـعتـمد علي التكرار ، سـواء كان التنوع بالاتكاء على العـلاقـات المـتبـادلة بين أنمـاط نحوية بعينها كما مر بنا أو بتحـرير " الدال " اللغوي من سطوة مرجعه الخارجي ، واستثمار العلاقة التي يعيشها ، أو بالتقنيتين معا لخلق الانسجام الموقعي اللازم لكل تشكيل لغوي ان للسياق فاعليته في اقتصاد اللغة الشعرية ، أو علي حد تعبير "الشكليين الروس " " قانون اقتصاد القوات الحية الذي يعني أن خاصية الأسلوب الفني هو أن يقـدم أقـصي قـدر من الأفكار بواسطة كلمـات قليلة [(١)] تلك الفاعلية السياقية وفعلها الأساسي : " الاقتصاد اللغوي " يمر عبر تقنية أساسية يرتكز عليها التجاوز التشكيلي هي فك التلاحم الذي يفرضه النظام اللغوي بين البنية النحوية والبنية الدلاليـة هذا التـلاحم المسئول عن آليـة أنتـاج الدلالة دون توقف عند تشكيلهـا ، وتفكيكه يعني للمـرسل ، من جـهـة ، حـرية تشكيل عـمله إن علي مـسـتـوي هذه أو تلك،

---

(١) أنور المرتجي - سميائية النص الأدبي - مرجع سابق (٢٤)

ويعني للمتلقي، من جهة أخرى، مواجهة التشكيل اللغوي من أجل استنطاق دلالته التي لاتستبق تشكيلها إطلاقا في اللغة الشعرية ولاتنفصل عنه .

يقول " محمد فريد أبو سعدة " :

وقف الحصاد المتعب

يمسح عرق الروح وينظر في إشفاق

نحو حقول نساء يتململن

ويتنفضن من الذكرى

– ياه

إبقين الي أن أصنع من ولهي فخذين

ومن نزقي عصفورا

يركض فوق زبيب الحلمات

ومن ولعي بالسرة شكل الميضأة

فأغسل روحي بالماء

وأعضائي بالنار

وأعلن أني جسد أحد

تتخبأ فيه قبائل لاأعرفها (١)

(١) محمد فريد أبوسعدة – ثلاث قصائد – ابداع – العدد : ٨ السنة : ١٠ أغسطس ١٩٩٢ – (٥٩،٦٠)

للدكتور " كمال أبو ديب " رؤية للغة الشعرية جعلها محوراً لكتابه " في الشعرية " وصك لها مصطلحا حاول أن يخص نفسه به قاطعا علاقته بالمصدر الذي استقاه منه ، هذا المصطلح هو " الفجوة – مسافة التوتر " (١) ، وتلك رؤية سبق بها " جيوفري ليتش " في شرحه للانحراف اللغوي "Devia-tion" : فقال : " ان الانحراف تشويش علي العمليات العادية للاتصال ، انه يترك فجوة GAP إذا جاز التعبير ، في فهم النص ، وهذه الفجوة يمكن إن تملأ ، والانحراف يمكن أن يؤدي دلالة ، و لكن فقط من خلال جهد خيال القاريء إذ يميز بعضا من العلاقات الأكثر عمقا والتي تعوض الشذوذ الظاهري "(٢) وللمنهجية التي يتميز بها " ليتش " فقد ربط بين " الانحراف " والغموض ، ثم أناط بالسياق حل مشكلات التركيب تلك ، يقول: "ان بناء سياق المعني هو حجر الزاوية في العمليات التفسيرية " (٣)

١– يقول د / كمال أبو ديب " الشعرية " .. وظيفة من وظائف ماسأسميه الفجوة أو مسافة التوتر " يلاحظ قول " سأسميه " ويوسع من مفهومه اذ " لاتقتصر فاعليته علي الشعرية ، بل أنه الأساس في التجربة الإنسانية بأكملها " وهو تعميم يسهم في توسيع المسافة بين رؤيته ومصدرها ، يراجع د / كمال أو ديب – في الشعرية – مؤسسة " الأبحاث العربية – بيروت / ط١ / ١٩٨٧ – (٢٠)

- Georffrey N.L eech Alinguistie guide to English poetry ibid p61.

3- Idid- P.201

وفي المثال السابق نجد أن منشأ الانحراف أو الغموض أو التجاوز - لافرق بين الثلاثة - راجع الي ماسبق أن أشرنا اليه وهو : فك التلاحم بين بنيتي النحو والدلالة، لينبثق التجاوز التشكيلي من سلامة البنية النحوية و شذوذ محمولها الدلالي .. إنها فجوة علي المستوي البنائي . فجوة موسعة وليست مجرد ظاهرة موقعية ، وهو مايتطلب جهدا تخيليا - حسب " ليتش " -لإقامة السياق التفسيري .

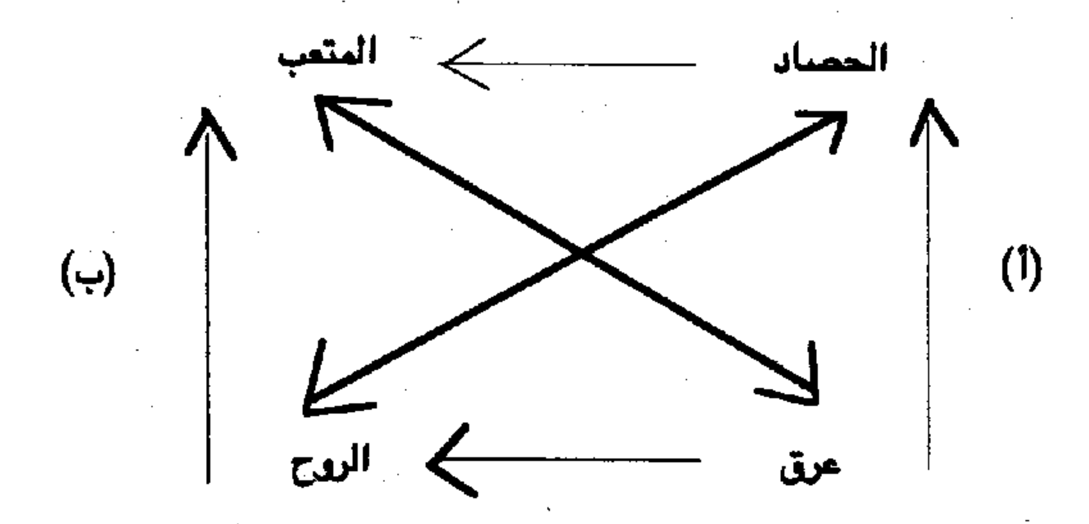
ان " المثال " يتوزع بين شكلين للأداء " الحكي" في الجزء الأول و " الخطاب المباشر " في الجزء التالي له ، واذا كان " الخطاب المباشر " يعتمد في تشكيله علي مقاصد المتكلم فإن " الحكي " يخضع لمتطلبات السياق ، ومن ثم فالجزء الخاص به يتضمن الآخر ويفسره ، فهو ينبثق منه ويتولد عنه ، فهو حافزه والدافع اليه ، تلك العلاقة المشار اليها تتحقق علي مساحة البنية النحوية ، لاكفئات مقررة كما في نظام اللغة النحوي ، ولكن من خلال فلسفة هذه الفئات وما بينها من علائق .

أولا: الحكي

بين " الوصف " و " الإضافة " علاقة تسمو عن الموقعية النحوية وتقف علي عتبة الدلالة حاملة مضمونها إمكانا متاحا أمام استثمار السياق لها وسواها ، وان الصفة ، في النحو ، تتطابق مع الموصوف إفراداً وجمعا ، تنكيراً وتأنيثاً ، وأخيراً

علامة إعرابية ، وهذا التطابق يخفي وظيفة دلالية ، فإن المفردة الموصوفة ، أيا كانت صفتها ، تمتلك عددا من المكونات الدلالية التي تمتلك هي الأخرى نسقاً من الصفات ، وانتخاب واحدة منها ، لتعمم علي كل مكونات موصوفها الدلالية، فيه من التخصيص مايتلاءم وحركة السياق ، والتخصيص الذي تقوم به الصفة هو عينة مايقوم به " المضاف " فبينما المفردة الأساسية في التركيب هي " الموصوف " والصفة تعمل علي تخصيصه نجد " المضاف اليه " هو المقصود في التركيب بينما المضاف يعمل علي تخصيصه وان ببعض الاختلاف .

ويمكن الآن مقاربة العلاقات الدلالية علي ضوء ماسبق من خلال المخطط التالي : -



إن تفسير المخطط السابق (١) يدرج الجملة التالية :
"وينظر في إشفاق " ضمن الخطوط الرأسية ، أي ثنائية " الجسد - الروح " حيث لم يبق الا روحه وقد اتحدت الطبيعة نساء وحقولا ضمن مركب إضافي يضيء البعد الزمني ، عبر مفردة "الذكرى" ، هذا البعد المسئول وحده عن الثنائية السابقة والتي تقف ، في منتصفها تماما ، هذه الأونة في أصواتها الدارجة " ياه " ويدخل من بوابتها الواسعة جزء " الخطاب " الذي يندرج كليا كتركيب نحوي تحت فعلين بينهما ظرف " زمني " : إبقين حتي أصنع " .

أيمكنه حقا أن يصنع شيئاً بهذه الروح المثقلة بالسنوات ، أو الجسد المتقصد عرقا في فعل أخير وسالب هو " الحصاد "؟

---

(١) يمثل النموذج التخطيطي العلاقات الدلالية المؤسسة علي تماثل بنيتي الوصف والإضافة ،، كالتالي ، أولا : الخطوط الأفقية تمثل التشكيل الشعري : أما الخطوط المنحرفة فتمثل الأساس النحوي لعلاقة الوصف بالإضافة ، حيث يبدو التماثل النحوي بينما ينسق المفردات في سياق تفسيري يؤول التشكيل الشعري ، فالروح موضوع هذا الجزء بينما الحصاد تجسيد له في فعلها السالب إذ تحصد ، ولاتزرع بما يعطي بعدا زمنيا لها ، وإغراقا في التجسيد يبدو التماثل النحوي وهو يربط اسم الفاعل المتعب كعلة بمعلولة (عرق) أما الخطوط الرأسية فتقيم الثنائية الواقعية في الجانب (أ) عرق الحصاد ، وفي الجانب (ب) روحه المتعب ليتوضح الخطوط الرأسية فتقيم الثنائية الواقعية في الجانب (أ) عرق الحصاد وفي الجانب (ب) روحه المتعب ، ليتوضح الأساس البنائي الذي سوف يتولد عنه جزء الخطاب . - الباحث -

لايبقى غير المجازية المفرطة تعبيراً عن الأمنية المستحيلة بفخذين وعصفور وميضأة تعيده من سلام حياته الي تمزقه بين فاعلية روحه (الماء) وجسده (النار) منتصراً أخيراً لجسده هذا (ال) " جسد (ال) أحد (الذي) تتخبأ فيه قبائل لايعرفها .

ولشبه الجملة (الجار والمجرور) بعلاقته التي سبق أن تناولناها سلفا - هذه العلاقة التضمنية - دوره في بناء "الخطاب " رابطا إياه عبر جزئية دلالية خاصة بجزء " الحكي ": من ولهي ، ومن نزقي ، ومن ولعي " ، إن (من) التي للتبعيض تضيء تشبث الحصاد بذكرياته ، بمازرع وليس بما حصد ، فكم هذا الوله والنزق والولع الذي سوف يصنع من بعضه حيويته المفتقدة ، إن جسديا وان روحيا ، يقيم تناقضه بين زمنية فعل الزراعة الماضية والزمنية التي يستمد منها صفته كحصاد أو فجوة بين التشكيل النحوي والبناء الدلالي ، وان امتلاء الفجوة واستنطاق الانحراف اللغوي عن دلالته يبدأ من إقامة التلاحم الذي تم تفكيكه بين البنيتين النحوية والدلالية ، وذلك بواسطة بناء سياق يتمتع بفاعلية تتجاوز سطح التشكيل الحامل للانحراف الي اقتناص العلامات المختلفة التي تتوزع هناك ، ليس عمقا ولاسطحيا وإنما هناك في الفضاء النصي حيث علاقات الغياب - مفعول الفجوة والانحراف - تتبادل مع

علاقات التشكيل الحاضرة فعلاً نصيا وحده القادر علي بناء السياق ، وبالتبعية إنتاج الدلالة .

ان التجاوز التشكيلي أو الانحراف يتم علي مستوي " الجملة " وقوانين الربط الخاصة بتتابع الجمل في سياق ، من فصل ووصل واستئناف وتعليق وإحالة .. الي أخر هذه القوانين التي لاتخص التركيب النحوي بقدر ماتختص بقواعد الاتساق الدلالي منظوراً من خلاله الي هذا التركيب بما يحقق تلاحم الاثنين ، ويتوسع " شعر الحداثة " في مفهوم " الفجوة - معتمدا ، فى المستوي السطحي للعمل ، علي تقنية طباعية أو أكثر ، يقول " عبد العظيم ناجي " .

" صوت (ليلي) زمن تنبت فيه

زهرة الحوذان [1] كأس تمزج الوقت بشكل التوت والفخار والقرقف [2] جسر من ثقوب وعذاري يرتدين المطر الأخضر / ... [3] "

(١) الحوذان : " نبت يرتفع قدر الذراع له زهرة حمراء في أصلها صفرة ... والحوان : نبات مثل الهندباء ينبت سطحا في جلد الارض وليانها لازقا بها ، وقمل ينبت في السهل ولها زهرة صفراء " ابن منظور - لسان العرب (١٠٤٢)

(٢) قرقف : " القرقفة الرعدة ... والقرقف الماء البارد المرعد ، والمرقف : الخمر ، وهو اسم لها ، سيل سميت قرقفا لأنها تقرقف شاربها أي ترعدة " - ابن منظور - لسان العرب - المجلد الخامس (٣ ، ٣٦) .

(٣) عبد العظيم ناجي - القيد - ابداع - العدد : ٧ السنة : ٩ يوليو ١٩٩١ - (٤٨)

الشكل الطباعي

أصبح الشكل الطباعي ، بفضل سيادة " الكتابة " ، نظاما سيميائيا يتضمن النظام اللغوي ويتسع عنه لاحتواء مجموعة من العلاقات غير اللغوية ، منها الطباعي (البياض- السواد - ثخانة الخط ونوعه) ومنها الرقمي (الفاصلة ، النقطة ، الفاصلة تحتها نقطة ، نقاط الحذف ، النقطتان فوق بعضهما) ومنها الأداتي (علامتا التنصيص ، الأقواس) ، وجميع هذه الأنواع من العلامات تنحرف باللغة عن طبيعتها الزمنية الي طبيعة مكانية تعتمد التشكيل البصري كحالة وجود للنص المكتوب وليس كحالة تمثيل بصري لنص آخر منطوق .

الشكل الطباعي - اذن - نظام سيميائي ، وكأي نظام يمتلك مستويين من التنفيذ - المستوي المعياري ، وهنا يكون لوظيفة التمثيل الكتابي للمنطوق الأولية عليه ، والتشكيل مجرد تابع ، برغم وجوده البصري المكاني يؤدي وظيفة سمعية زمنية ومستوي متجاوز لهذه المعيارية ، تنقلب فيه الأولية السابقة لصالح " الكتابة " وظهورها البصري الذي يمتلك القدرة علي التدليل ضمن نظام سيميائي تمثل فيه اللغة جزءا من أجزاء أخرى ، وتلك خصوصية شعرية كما يذهب الي هذا ، أو قريب منه " جيوفري ليتش " الذي يقول تحت عنوان " الانحراف الطباعي " ان السطر الطباعي من الشعر مثل المقطع الشعري ،

وحدة لاتتوازي في غير التنوعات الشعرية .. انها تعتمد علي التفاعل ، ومؤهلة لهذا التفاعل مع الوحدات الأساسية للتشكيل الطباعي " وبرغم هذا فعلي " ليتش " مأخذان ، الأول : عده التشكيل الطباعي انحرافا عن تمثيل الطباعة للصوت ، وكأني به واقع في أسر إغواء الأسلوبيات اللغوية التي تزعم مستوي معياريا للغة تقيس عليه الوقائع الأسلوبية كانحراف عنه ، وكأني به - كذلك أقام توازيا بين التشكيل الطباعي والانحراف اللغوي من جهة ، وبين التمثيل الطباعي للصوت والمستوي المعياري للغة من جهة أخرى ، فطغى في استنتاجاته علي مقدماته التي تذهب الي فسادها ، فليست الكتابة أو الطباعة في المستوي المعياري تمثيلا أمينا للصوت ، وإنما هي أداة غير مأمونة مخاطرها - باعتراف " دي سوسير " - للتمثيل الصوتي .

المأخذ الثاني : جعله التشكيل الطباعي مفتقدا الي مسوغه حيث يقول " عندما لاتنسجم السطور في الصفحة مع أي واقع صوتي ، كما في الشعر الحر ، تصبح مجموعة الخطوط أداة بنائية بلامسوغ خلفها " (١) " وعلي مايبدو فإن " ليتش " امتحن مستويي المعيارية والانحراف تحليليا فلم تلقح له شيئا ،

1- Geoffreev Leech - Ibid (P.47)

(٢) فرديناند دي سوسير - علم اللغة العام - مرجع سابق - (٨٤)

1- GEOFFREY LEECH - IBID - (P.P)

فقر عينا بعدم وجود مسوغ للأداة البنائية المتمثلة في مجموعة الخطوط ، وربما يرجع هذا الي عدم امتلاكه فلسفة واضحة عن " الكتابي " " مقابلاً " بالشفاهي " ، أو " المكاني " " بالزماني " كما فعل " جيرار لابشيري " في تأسيسه الصفحة الشعرية مكونا دلاليا بادئا من دور القناة Channel الحاملة للرسالة قائلا " ان " القناة في الاتصال الكتابي تتميز بصريا ، وتمتلك علاماتها وجوداً بصريا هو الشكل البصري للدلالة " (٢) ، وينتقل بعد ذلك الي الكيفيات التي ينبني بها " النص " الكتابي من موقع " المتلقي " فيقرر أن " قراءة النص والنظر اليه فعلان متضاربان يمكن أن تقرأ النص بعد أن تنظرالي الصفحة ، ويمكن العكس ، وهكذا الشعر البصري يحتوي حالة صراع بين الرؤية والقراءة ، وبتحديد أكثر : كعلامات بصرية وعلامات لغوية حيث ينتمي الاثنان الي أنظمة سيميولوجية مختلفة (الصورة واللغة) فتنتج معاني ، إذن بطرق مختلفة "(٣) .

علي أن حالة الصراع تلك لاتسلم تحليلها الي وضع تصالحي بين النظامين السيميولوجيين إلا وقد ترك كل نظام علي الآخر بصمات فعله فيه .

---

(1) GERARD LAPACHERIE - THE POETIC PAGE : ASMIOLOGICAL STUDY ALIF NO 2 CAIRO -1982 - P.60
(2) IBID - PP-

ان العلامات اللغوية ، علي وجه الخصوص ، ونظراً لأساسها غير الشعري ، تكون مهددة أكثر بالسيميولوجية البصرية ، إذ يخترق " المكان " زمن التحقق اللغوي منحرفا به عن وضعيات عناصره السابقة بما يعني ترادف " شعرية " اللغة وتهديد النظام البصري لنظام اللغة الزمني بطبيعته ، وتحديداً هذه هي جمالية مثال " عبد العظيم ناجي "السابق ..

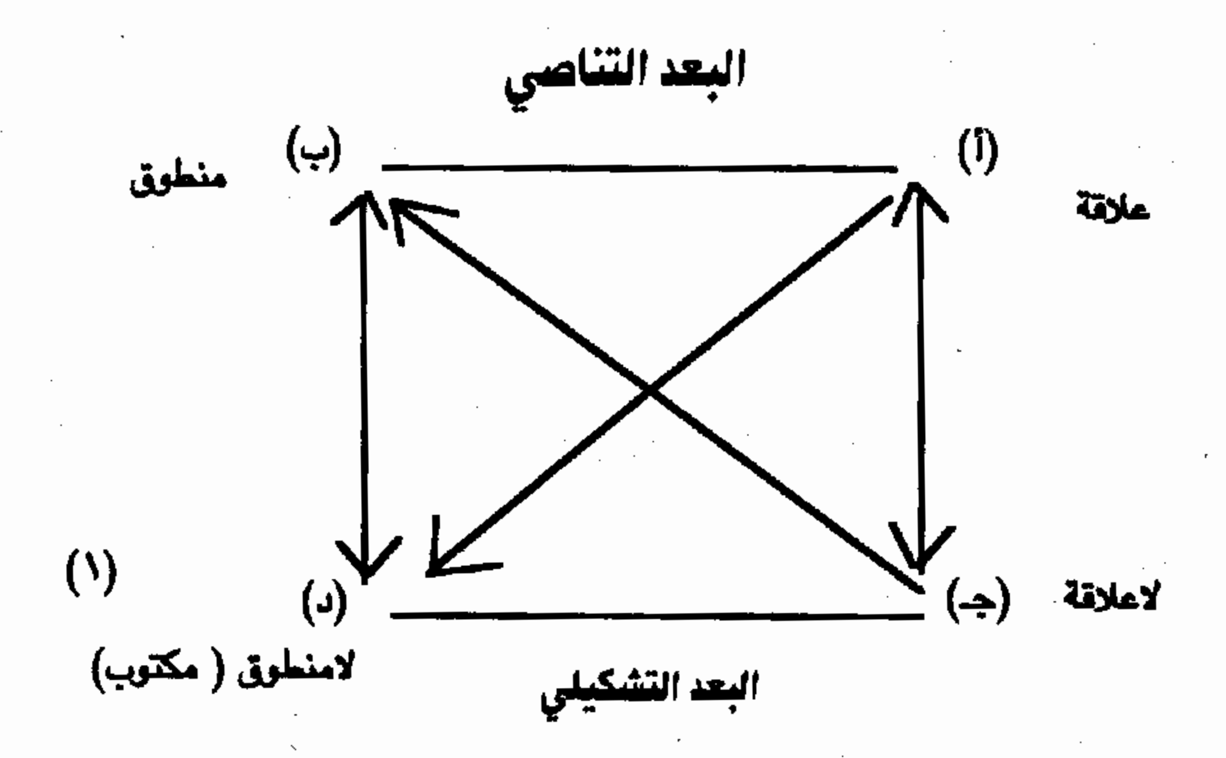
العلامات البصرية في المثال :

١- الفراغات الطباعية بين المفردة والأخري داخل التركيب الواحد .

٢- الأقواس ، ولايوضع فيها غير اسم (ليلي) .

٣- الشرطة المائلة " / " وتفصل بين عناصر تركيبية بعينها

أما الأقواس فأمرها أهون إذ تفصل بين اسم العلم التاريخي (ليلي) ووجوده الشعري الراهن ، ان اسم العلم التاريخي يستدعي " تناصياً " كل وقائع وجود : " قيس " – " القبيلة " – " الحب الفاشل " فإذا نسقنا كل هذه الوقائع ضمن الدلالة السيميولوجية للعنوان : " القيد" التبس المتكلم النصي بقيس وافترشت دلالة " القيد " بقية الوقائع لتتضح الثنائية البنائية :" علاقة – لاعلاقة " ، في مقابلة نقيضية تكمل المربع السيميائي بشكل أكثر خصوصية بالعمل : " منطوق – مكتوب (لامنطوق)":-



ومن " المربع السيميائي "السابق تتضح وظيفية العلامات البصرية الأخرى حيث الفراغات الطباعية ، أو مساحات البياض، تخترق البنية الزمنية للأداء اللغوي الذي تتوتر عناصره

---

(١) يمثل " التعقيد " السيميائي للثنائية ونقيضتها في " المربع " شكلا تمثيليا بتمعقد العلاقات التي يقيمها " العمل " مع خارجه مع المتبقي من هذا الخارج خاصة مايختزن من تاريخ يؤسس طبيعة هذا الخارج نقيضا لتطلعات " الأنا " وانسجام ذلك التاريخ يأتي من مجموعة علاقات تندرج في خطاب مؤسس شفاهيا ، وهذا البعد الذي يتم التناص معه (أ – ب) ، غير أن " الأنا " إذ تتغور تلك العلاقات تجدها أكثر دلالة علي الانفصال والتفارق منها الي الاتصال والتعالق ، ومن ثم تكون الـ " لاعلاقة " المحور التأسيسي لخطاب نقيض ، خطاب الأنا في انقطاعها عن التاريخ المتناص معه ، هذا الخطاب التأسيسي لخطاب نقيض ، خطاب الأنا في انقطاعها عن التاريخ المتناص معه ، هذا الخطاب الذي لايجد ليتحقق انقطاعه وقطيعته غير الكتابة لتؤسس تشكيله وتنتج دلالته علي المحور (جـ – د)

بين "الانفصال" البصري و" الاتصال " اللغوي ، فتتمتع بشيء من الاستقلال علي المستوي الأول ، وتندرج ضمن تركيب علي المستوي الثاني .. أما هذا الأخير فلاشك في أنه موجود ضرورة ، لأداء الدلالة بينما المستوي الأول نظراً لعدم ضرورة وجوده فإنه وحده الحامل للوظيفة الشعرية ، إذ كلما تحققت حرية " الاختيار " كلما كنا أمام شعرية " التأليف " بعبارة أخرى كلما انعدمت الضرورة كلما وجدت الشعرية ، وتلك الاستقلالية التي يوفرها المستوي البصري لعناصر التركيب اللغوي ، بواسطة الفراغات الطباعية ، تضعنا في مواجهة طبيعة " المفردة " ذاتها ، هذه المنتقاة من ركام اللغة التاريخ " " زهرة الحوذان " و " الفخار " و " القرقف " .. طويلا أمام هذه المفردات يجب أن نقف ، ليس أمام دلالتها ، وإنما أمام هذا الإيغال في المعجم تاريخيا لتفضل " القرقف " " الخمر " مثلا و" الفخار " مواداً أكثر ارتباطا بلحظة العمل و " زهرة الحوذان " زهوراً أكثر شيوعا .

هذه الأفضلية للمفردات القديمة التي عمل " الفراغ الطباعي" علي إبراز قدمها ، بفضل التلاحم الزمني للأداء اللغوي ، هذه الأفضلية تندرج ضمن التقنيات التناصية خاصة إذا طالعنا ، في المثال ، الخانات النحوية التي تشغلها تلك المفردات فوجدناها جميعها ، وسواها ، عناصر لغوية تدخل في تشكيل

دلالة مايسند الي (ليلي) ، أو تحديداً الي صوتها .

ثمة ، إذن ، فجوة بين محوري الاختيار والتركيب ، فالأول يتم في تاريخية بعينها ، بينما الثاني يكتمل في لحظة آنية لها وقائعها المختلفة وسماتها المغايرة ، وإذا كان " التناص " يقيم توازنه الدال بين اللحظتين ضمن بنية كلية فإن مفهوم " الفجوة" يتعمق أكثر فأكثر علي المستوي الطباعي ، إذ تهيمن المكانية علي الزمانية فاصلة بين المفردة والأخرى وكأن التشكيل الطباعي يلح علي إبراز ملامح محور الاختيار ، بل علي تشكيل النص باعتباره مجموعة اختيارات فحسب كما توحي بذلك الفراغات الطباعية .

فإذا ماانتقلنا الي النظر " للمثال " باعتباره مظهراً لمحور التأليف اكتشفنا غياب " السياق " الذي يؤكد التشكيل الطباعي ووظيفته ، حيث إنتاج الدلالة معطل لصالح الارتقاء بصوت ليلي من تاريخيته الي رمزية موسعة تنجذب اليه بقية " أعلام " النص: **المكاني** : " نجد قميص من الأبنوس ، وسيف من الزعتر المر[1] **والتاريخي** : " (سوق عكاظ ، تبيع لنا مومياء (البسوس)" [2] والمعرفي : " (كوبرنيك) يدخل حرب الخليج

(١) عبد العظيم ناجي – القيد – مصدر سابق (٥٤)
(٢) عبد العظيم ناجي – المصدر نفسه – (٦٤)

فتسقط من يده الشمس " (١)

ومن التاريخية الي الرمزية الموسعة يفتتح (صوت ليلي) سياقا باطنا لايفعل في البنية السطحية للعمل وإنما يدعها علي حالها مليئة بالفراغات الطباعية والثغرات الدلالية ، بينما ينبني أساسا في أفق " القراءة " النصية . ان الكتابة الشعرية تتضمن في تشكيلها اللغوي والطباعي معا أفق قراءة تمثل بديلا من السياق اللغوي الذي يكون - غالبا - مفتقدا علي مستوي البنية السطحية للعمل " .

وبينما تتجمع كل " الاعلام الي جملة شعرية واحدة " هذه صورة بالبروفيل للموت في الصحراء " (٢) نجد " ليلي " وصوتها يجمع اليه نثارات " العمل " جميعها في لحظتيها التاريخية والآنية واصفا هذا الموت ومبررا له :

- (ليلي) أول التاريخ كانت بلدا ريفية يسكنها شهر (برمهات) وكانت شارعا أندلسيا / وحصي معشوشبا في جبة (النيل) ، (ليلي) آخر الدهر كليشيه علي إحدي المسلات / وبئر لايلبي طلب الغفران / هذا صوت (ليلي) واقف في بقعة عريانة من ضجة الأيدي / ...(٣)

---

(١) عبد العظيم ناجي - المصدر نفسه - (٧٤)
(٢) عبد العظيم ناجي - المصدر نفسه (٤٥)
(٣) المصدر نفسه - (٤٧، ٤٨)

تمتلك " ليلي " ، إذن ، وصوتها محدداتها الدلالية والزمنية وتفتح أفقا لقراءة العمل مضاءً بها .

ان تغييب " السياق اللغوي " كتقنية كتابية متضافرا مع دلالية التشكيل الطباعي يعمل بداية علي إطلاق الإمكانات الإيحائية للجملة ، فالجملة اللغوية كالكلمة التي لاتمتلك دلالتها إلا داخل جملة ، كذلك " الجملة " لاتتحدد دلاليا إلا في سياق " فالجملة في النص ، لاتفهم في ذاتها ، وانما تسهم الجمل الأخرى في فهمها " [(١)] وذلك بواسطة علاقات بنائية تندرج ضمن مايسمى بالسياق CONTEXT " ، وفارق نوعية الرسالة يظهر في كيفيات انبناء تلك العلاقات .

ومن المفترض - مادمنا بصدد أداء لغوي يتجاوز القواعد الأدائية لتحقيق اتصال نفعي بواسطة اللغة - أن يكون " السياق" محورارتكاز هذا التجاوز ، حيث يقطع التشكيل الشعري عن الوظيفة الأساسية للغة : الاتصال ، وذلك بمنع أي من وحداته ، أو كل وحداته من إنتاج الدلالة النصية علي النسق الزمني للأداء اللغوي ، وهو مانجده في مثال " عبد العظيم ناجي " فبينما تفيد العلاقة الإسنادية وصف " المسند اليه " أو " الموضوع " ، وبينما من المنطق أن يكون لتراكم " المسانيد " وظيفة التحديد

(١) د / محمد العيد - اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر / القاهرة / ط١ / ١٩٨٩ - (٣٦)

المتمتع بالدقة ، نجد ذلك " المسند اليه " يفقد " دلالته " الخاصة به بدون أن يتمكن من امتلاك وصفه وتظل الحقول ادلالية " للمسانيد " مجرد إمكانات وصفية تمثل حالات انتظار ماهو غائب ، ثمة مايمنع الجملة / الجمل ، برغم اكتمالها النحوي ، من امتلاك دلالاتها يتجلى في " الاستشهاد السابق " إنه التحديد الزمني " أول التاريخ " و " أخر الدهر " والمختتم بالإشارة " هذا صوت (ليلي) واقف في بقعة عريانة من ضجة الإيدي " .

إذا كان " العمل "الشعري ، كأداته ، يتمتع بوجود زمني ، فإن " النص " باعتباره " إنتاجية دلالية هو وحدات لازمنية ومن ثم فالعلاقات التي فيما بينها لاتتكيء ، بحال من الأحوال ، علي التجاور ، كما أن نحو الدلالة النصية ليس تتابعا خطيا للجمل ، ومرجع هذا كله إلي أن " السياق " حين ينفصل عن سمة الزمنية التي لوجود العمل يتحرر، ويحرر الدلالة بالتبعية ، من سطوة التشكيل اللغوي ، بل يهيمن عليه وعلي العلاقات النصية فارضا وظائفه كالتوزيع والإدماج والتعليق والإسقاط[1] علي

(١) التوزيع يمكن اعتباره توسعا في مكونات تركيب معين بإدخالها في تركيبات أخرى كما في المثال السابق ، والإدماج تكثيف لدلالة عدة مركبات لغوية في تركيب يؤدي هذه الدلالة ، أما التعليق فهو قريب من التوسع غير انه يفتتح دلالات جديدة ، والإسقاط علاقة هيمنة لمكون دلالي يسقط دلالته علي مكونات دلالية أخرى .

أن الأمر لايرجع كليا الي سياق لازمني ، وإنما تشترك فيه كذلك طبيعة التشكيل نفسه الذي يرتكز الي بعض تقنيات الكتابة [(١)] فيمتليء بالثغرات الدلالية ، أو إلى بعض التقنيات الطباعية ، كما سبق ، أو الي أسلوب لغوي يتعمد الـ " لاتحديد " ويخلق حوله عالما من علامات الاستفهام "..

وهل هذا الفضاء .

سيرة للشجر المقبل ، مرمي لرشاقات

النبال ، الصيحة المرسلة الرجع وإيذان

بوقت الفتح ؟ هل هذا الفضاء

قبة الرحمة بالخلق أم الأمة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدا وجزرا ، شهقة سوف تكون الشهداء ؟

أمة مستورة هذا الفضاء القبة ؟[(٢)]

في شعر " الرواية " لاتنفك المفردة متكئة علي مرجعها مهما تجاوزته في المحصلة النهائية للتركيب الداخلة فيه ، وتظل

(١) الكتابة نظام لغوي ليس كالكلام ولانظامه ، الكتابة وجود بصري للغة بكل مايفرضه هذا الوجود من تمايزات وتميزات ، كما أكد علي ذلك " جيرارجينيت في كتابه " الكتابة والاختلاف " - ت : كاظم جهاد - دار توبقال / الدار البيضاء / ط ٢ / ١٩٨٦

(٢) محمد عفيفي مطر - محنة هي القصيدة - إبداع / العدد : ٧ السنة : ٤ يوليه ١٩٨٦ - (١١٢)

إمكانية فهم تلك المجاوزة مرهونة بالرجوع الي المرجع ، إذن المجاوزة – حسب " جون كوين " – " ليست إلا خطأ مقصودا للوصول عن طريقه الي التصحيح الخاص بالشعر ، (و) إن ميكانيكية التصنيع الشعري يمكن أن تتجزأ الي مرحلتين :

١- موقف المجاوزة ، ٢ – تخفيض المجاوزة " [١] هذا التخفيض الذي يتم بتأكيد وظيفية " المرجع " في كل من تحقيق المجاوزة تشكيليا وتفسيرها تأويليا .

أما في شعر الرؤيا فالتجاوز هنا قطيعة ، ولادور للمرجع في شيء ، فإن الشعرية معلقة علي إلغاء المرجع واكتناه المجهول الدلالي : ماذا يمكن أن يقيم الأداء الفني من علاقات فيما بين عناصره من جهة ، وبين هذه العناصر والآفاق الإيحائية التي يفتتحها هذا الأداء من جهة أخرى ، شعر الرؤيا احتمالي الي أبعد مدى تأسره الدلالات الإيحائية منقطعة به عن أية إمكانية للمطابقة أو ماهو قريب منها .

وللأسلوب دوره في تشكيل هذا التجاوز ، "الأسلوب باعتباره" الرسالة التي تحملها العلاقات الموجودة بين العناصر اللغوية ، لافي مستوي الجملة ، وإنما في مستوي إطار أوسع منها كالنص أو الكلام " [٢] ، وهذا التعريف للأسلوب يتميز بتضمنه

(١) جون كوهين – بناء لغة الشعر – ت: د / أحمد درويش – الزهراء / القاهرة / ١٩٨٥ – (٢٢٨)

(٢) د / عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب – دار سعاد الصباح / الصفاة / ط ٤/ ١٩٩٣ – (٩١)

لمرتكزين أساسيين لإجراءات التحليل:

أولاً : الوقـائع الأسلوبيــة ، أو العــلاقــات المــوجــودة بين العناصراللغوية .

ثانيا : وظيفية السياق : أو إطار النص

وفي حـالة التـشكيل اللغـوي لنمط التـجـاوز نجـد الوقـائع الأسلوبية تتمتع بحضـور لغوي قـوي في غيبة ، أو مـايشبه غيبة السياق ، هذا الإطار الواسع الذي تنتظم فيه علاقات العناصر اللغوية ببعضها البعض ، ليتمتع " النص " بمفهوم " الرسالة "

وتتـأكد غيبـة السيـاق أكثر فـأكثر في حـالة " شعـر الرؤيا " ، وأكثر من ذلك تبدو العناصر اللغوية وتركيبها الخـاص (الجملة) تتعمد تغييب علاقاتها ببعضها البعض كما في المثال السابق ، فـأذا بالتـراكيب اللغوية قـائمـة في سمتـهـا التشكيلي الأسلوبي تمـارس وجـوداً دلاليـا حـراً ومـتـجـاوزا للفـرضـيـة التـداوليـة أي المطـابقـة بين " اللغـة و " الأشـيـاء " تلك الفـرضـيـة التي تـحكم وتتـحكم في طرائق الأداء اللغوي بهدف تثبيت " اللغـة " ككل في دائرة الوظيـفية بعيدا عن أن تكون غاية بذاتها أو حتي تمـتلك وظيفية نقيضة للخارج أو عالم الأشياء .

وتتــعــاون الأســاليب ، أو لنقل صــيـغ الأداء اللغــوية ، علي المستوي التداولي بقدر ما تمتلك من معيارية ، من هذه الصيغ "الأسلوب الاستـفـهـامي " فـإذا لم تكن كل الاسئلة – حـسب

هاليداي ورقية حسن - تمتلك إجابة ، وكذلك لاتمتلك كل الإجابات أسئلة ، فمن المؤكد أن " تعاقب السؤال والإجابة يمثل نموذجاً معياريا في اللغة " (١) ، وبالتأكيد نفسه يكون كسر هذا التعاقب تجاوزا لميعارية هذا النموذج ويزداد حين تتضمن بنية " السؤال " نفسها مسوغات حذف أو نفي الإجابة ، تحديداً هذا هو مايحدث في " مثال " الشاعر " محمد عفيفي مطر " برغم أن الاستفهام لايراد به غير ماوضع له في اللغة ، أي طلب الفهم ، غير أنه يمتلك وظيفية جمالية وتشكيلية داخل النص علي ضوء مفهوم " الأسلوب " السابق تحديده من منظور " التجاوز .

إن " الاستفهام " ، في المثال السابق ، أداة لتحويل " الرؤيا " من وجود " بالقوة " كممكن أو محتمل الي وجود " بالفعل " ليس كمتحقق ولكن كوجود نصي أي شعري تتضايف فيه جميع عناصره تضايف عناصر الحلم ، دون نسق ظاهر ودون سياق يمنحها انسجامها علي المستوي السطحي ، وإذا ماكان "المعني ، في جميع الحالات ، ولاسيما في النظريات الحديثة ، يظهر في هيئة هويتين مختلفتين تشتركان في تكوين متبادل ، مع صعوبة فهمهما في آن واحد "(٢) فالشاعر يوظف عنصراً

M.A.K. HALLIDAY AND RUQAIYA - CAHESION IN IN- 1-
GLISH IBID P.206

(٢) وليم راي - المعني الأدبي - ت : د يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون /

شديد المعيارية مفرقا في تاريخ تداوله من أجل أداء معني غير قابل للتأطير تحت تحديدات بعينها ، بل ربما كان غير قابل للتحديد إطلاقا محتميا بما يفتتحه تشكيله الشعري من دوائر إيحائية رحبة .

في البدء يلغي إمكان المطابقة فيقول " الشاعر " وكأن القصيدة تعلق علي ذاتها : " كلام تحته تذاوب الأنجم والشمس وأمداء الجلاميد . ولايحمله غير القصيدة " (١)

وبعد . إذ لامكان لوظيفية المطابقة دلاليا ، تنبثق احتمالات أسلوب الاستفهام أيكون " هذا الفضاء " : - سيرة للشجر المقبل (أو) .

- مرمي لرشاقات النبال (أو)
- الصيحة المرسلة الرجع إيذان بوقت الفتح (أو)
- قبة الرحمة بالخلق (أو)
- شهقة سوف تكون الشهداء (أو)
- أمة مستورة .

إن قابلية " موضوع الاستفهام " - " هذا الفضاء " - لكل هذه الاحتمالات لايرفع " دال " الفضاء عن " دلالته " الواقعية ، بل يعمل علي امتداداته غير النهائية الفراغ مالئا إياه باحتمالات

١- محمد عفيفي مطر - محنة هي القصيدة - مصدر سابق (١١٢)

غير قابلة للتعريف ، إنها ركام أحلام تطلبها أداة الاستفهام "هل " دون أن تتمكن من تنسيقها إلا ضمن حالة انتظار يؤسسها الواقعي النقيض : شجر بلاذكري ، نبال بلامرمي ، أحياء بغير شهادة ، وبإيجاز أمة هي ذاتها مبرر لحلم بسواها

إن لانسقية الاحتمالات تضع " المثال " ، كسابقه ، في حالة تشبه حالة " محور الاختيار " حيث مجموعة البدائل ، وحيث "العمل " الشعري احتمال كامن ، مايزال في مرحلة البدائل ، وليس شيء محدداً سوى هذا الواقع الرديء المنتقض بالقصيدة.

إذا كان غياب السياق له هذه الفعاليات التجاوزية ، فإن حضوره ، مشروط بتشكيل لغوي خاص ، له نفس هذه الفعاليات . ففي حالة حضور السياق علي مستوي البنية السطحية ينتقل موقع " الفجوة " "GAP " الي داخل تشكيل الجملة ليصبح " الإسناد " هو محل التجاوز ، علي أن هذا لايعني أن " التجاوز " جزئي أو موقعي ، بل إنه يميل ليشكل دلالية النص بشكل كلي ، يقول " محمد سليمان " ، أو يرى في إحدى مراياه:-

مرآة :

علي شاطئه جلس النيل

علي الأحجار جلست

وشب الصمت

تدلي .. حبلاً مجدولاً من ملل ورصاصات

حداً دفنت في العتبات تمائمها

فخلعت الثوب

نثرت كلاما فوق الماء

نثرت دماء .

كان صبيا

حين مددت يدي وحين وقفت

ركبت حصانا من أعواد القش

وكان صبيا .. حين سبحت

حملت القرية في جنبي

وكان صبيا ...

حين دخلنا غرف النسوة

نمنا تحت الجسر

حككنا وبر الليل

وأثداء الجنيات

وكان صبيا

حين قفزنا من شباك الخضرة

صدنا قمر البنت

وعصفور الحلفاء

قعدنا بين سلال الخبز

وأجنحة العرافات

وقلنا نطلع في الميدان

نلف علي الأقدام حرير الوقت

ونمسك ضوءا

كان صبيا

حين رمتنا الريح علي أرصفة الرعد ،

فدرنا حول الملك النائم في الميدان ،

هششنا عن لحيته الظلمة

ثم بكينا ...

سرت الي الأكواخ

ودخل الفندق [1]

بداية نقف أمام " سيميائية " العنوان : " المرايا والمخاطبات " ثم العنوان الذي للمثال السابق " مرأة "

---

(١) محمد سليمان - المرايا والمخاطبات - ابداع - العدد : ٦ السنة : ٤ يوليه ١٩٨٦ - (١١٥ ، ١١٦)

في علم النفس التحليلي " مرحلة المرآة " هي التي تشكل وظيفية " الأنا " من حيث هو علاقة بالآخرين " [1] " فالطفل .. يجد صورة لنفسه موحدة بشكل سارومنعكسة اليه في المرآة ، ورغم أن علاقته بهذه الصورة مازالت من نوع خيالي - فالصورة في المرآة هي نفسه وليست نفسه في آن واحد ومازال يجري تضبيب للذات والموضوع - فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته "[2] خارجه ، هناك خلف الوسيط المرآتي وأمامه حيث يقدر أن يتأملها ، ليس هذا فحسب ، بل إنه يسقط عليها حلمه بذاته .

المرآة إذن ، وسيلة وعي تتخارج بواسطتها الذات لتتبصر ذاتها ، وفي الحد الأقصي لتصبح ذاتها ، ان قدر التفاعل بين طرفي " الذات " المتخارجة يفترض " أنا " رائية و " أخرى مرئية " ، ويبلور فعل " الرؤية " لغة يسودها " السرد " كتقنية تشكيلية ، غير ان الأبعاد السيكلوجية السابق الحديث عنها توجه اللغة السردية لتكون تجاوزية نظراً لطبيعة وظيفتها ، وربما كانت هذه الوظيفية هي " شعرية " التشكيل اللغوي ، حيث "النص " ماتجتليه "المرآة " في لحظة بعينها وبزاوية رؤية محددة

(١) د / زكريا ابراهيم - مشكلة البنية - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٧٦ - (١٨٥)

(٢) تيري ايجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة / ١٩٩١ - (١٩٨)

تشكل الموقف الفكري " للرائي " والمرئي علي السواء ، وحين تكون " المرآة " اللغة يتم تعدي قوانين الانعكاس ليجترح قانون " المرآة " ذاتها ، من أجل استيعاب عملية إسقاط وعي "الذات " علي صورتها ، فنجد عمليات إسناد أفعال الي غير فاعلين ، وتضايف بين غير متضايفين من مثل :

– جلس النيل .

– شب الصمت تدلي حبلا

– حدأ دفنت

ومن مثل

– وبر الليل

وأثداء الجنيات

– وأجنحة العرافات

– حرير الوقت

ان علماء الدلالة يشترطون " تركيبا دلاليا ، أو نوعا من التوافق الدلالي لابد أن يتوازي مع التركيب النحوي ، لكي تصبح جملة مامفهومة ، أولها معني " (١) وهذا الاشتراط ناتج العلاقة التي أساسها " التداول " ، بين المنطق من جهة

(١) جون ليونز – نظرية تشومسكي اللغوية – ت : د / حلمي خليل – دار المعرفة الجامعية / الاسكندرية / ط١ / ١٩٨٥ – هامش المترجم (١٤٨)

واللغة من جهة أخري حيث " ماصدق " الجملة هو التعبير المنطقي عن مطابقة المرجع ، أما في اللغة الشعرية – وهنا مكمن خصوصية المرآة في المثال – فانها تمتلك داخل العمل مرجعية ذاتها ، إذ تحل العلاقات التشكيلية في مقدمة عملية إنتاج الدلالة لتتراجع مسألة المطابقة مع المرجع الي خلفيتها ، ومن ثم فالتنافر بين عناصر التركيب هو عين شعرية المرآة ، فمن دعة النيل وجلوسه علي شاطئه ، واستطالات الصمت القاتل ، وأسرار الخراب التي تودعها الحدأ أعتاب البيوت ، يتبدى الواقع في حيويته ، وليس في مظهره الساكن ، هذه الحيوية الفاجعة التي تكابدها المرآة عكسا و " الرائي " تبصرا والتي تمثل " حافزا" (سيكلوجيا) لينغمس هذا الأخير في مراياه الذاتية مسقطا وعيه علي ذاته في دائرة الذكرى حيث كانت "الأنا " متحدة بآخرها (النيل) ، ومستثمرا للتنافر الدلالي الذي انطوت عليه الجمل الأولي بدءا من الطفولة " كان صبيا " حيث " المرآة " خطوة وعي الذات البكر بذاتها ، تبدأ عملية التضايف بين غير متضايفين ، في تنافر دلالي بين عنصرين لغويين يؤنس بالطبيعة السحرية لتلك الفترة ، فللفعل نكهة الأسطورة " أثداء الجينات " و " أجنحة العر افات " و طعم البراءة " ركبت حصانا من أعواد القش " ، و " كان صبيا " حين هبت العاصفة فتميز " هذا " عن " ذاك " وتجلى " الميدان " عن

جزئياته المكانية : الميدان - الكوخ - الفندق ، وتجلي " فصام " الذات تماما : سرت الي الأكواخ ودخل الفندق " يتضح الموقف الفكري بشكل حاد في هذا الافتراق الأخير الذي يتجلي فيه وبه المستوي الدال أو المستوي الرمزي الذي مثله " النيل " وتم التصريح عن هذا الموقف في " المرآة التالية :

" لم تسعه سوي الموجة الأجنبية " [1] المتلائمة مع المفردة الغريبة " فندق "

إن مايميز التشكيل اللغوي في شعر الحداثة هو نظرته الي اللغة ، فما قبل "الحداثة " يتفق ، برغم الاختلافات فيما بين مراحله ، علي :

١- واقعية اللغة ، أي أن الأصل هو المطابقة .

٢- أن تجاوز هذه الواقعية مشروط بقرائن تضمن العودة الي الأصل ، ولم يكن التشكيل اللغوي في المرحلة السابقة علي شعر الحداثة مفارقا وإنما تم تحديثه بعناصر غير لغوية كالرمز والأسطورة ، أما شعر الحداثة فقد تجاوز كلا من " المطابقة " و " المجاز " وتغور الجذور الأولي للغة ، حيث لم تتميز بعد "الحقيقة " من " المجاز " وتغور الجذور الأولي للغة ، حيث لم تتميز بعد " الحقيقة " من " المجاز " تحت جناحي الفكر الأسطوري الذي رافق الوعي الأول للإنسانية بذاتها ، وعليه فلم

(١) محمد سليمان - المرايا والمخاطبات - مصدر سابق - (١١٦)

تكن لجملة من قبيل " جلس النيل " مجرد استعارة تم فيها تشبيه " النيل " بإنسان ، وإمعانا في نسيان الأصل التشبيهي تم حذفه ، وجيء بفعل من أفعاله " الجلوس " ، أن تشكيل " شعرية الحداثة " للغتها لاينقض هذه البلاغة الكلاسيكية ، وإنما يتضمنها وينفسح بواسطتها باتجاه استعارة موسعة تؤسس لبنية نصية لاترتد (أو ترد) فيها الي أصلها ، وإنمّا تقيم تشابكاتها العلائقية مع سواها لتحل " العلاقة " محل " المرجع " في بناء التشكيل اللغوي ، وهكذا يستثمر "الإسناد المتجاوز للمستوي التداولي في التركيب اللغوي ليتلازم دال " النيل " مع مدلول " الإنسان " مبلوراً وظيفة " المرآة " الشعرية ، وتكون تقنية " السرد " غطاء سياقيا لتمرير التجاوز كنمط تشكيلي موهمة بحقيقته أو مطابقته التداولية .

إن تشكيل اللغة الشعرية حسب " كوهين " فيما سبق مع التحفظ علي كلمته – " كذب " يمتلك صدقه الذاتي ، ونضيف : ويتشح ، أو يوهم ، بصدقه اللغوي ، انه يقدم تجاوزاته باعتبارها " حقائق " وهذا مايتحقق في " نيل " شعري آخر يقدمه "أدونيس " " متكئا علي المرجع الأسطوري لدال " النيل" عندما يسمع النيل صوت الفجر آتيا علي بساط من ورق البردى ، ينهض ويدخن غليونا بحجم القاهرة ، تمتلئ عيناه بالدخان ممزوجا بالدمع ، لكنه لايخبيء وجهه ، ولايتأفف ، يبتسم لكل

عابر ،. ثم يترك غليونه علي كرسي الصباح ، وينطلق متابعا سيره " [1] أن أودنيس " كعفيفي مطر " يظل نسيج ذاته ، قادراً علي تجاوز مراحله الفنية برغم نضجهما معا - الشاعر والمرحلة - الأمر الذي يجعل الشاعرين حداثيين بالمفهوم السبعيني ، للحداثة ، بالرغم من دور كل منهما الريادي منذ خمسينات هذا القرن .

في المثال السابق يمكن تحديد أربع ملاحظات أساسية لاكتناه تشكيله اللغوي : -

١- غياب الإيقاع الوزني

٢- سيادة التشكيل السردي

٣- كثرة المفردات الدارجة

ثمة إذن قصد إبداعي لتوفير غطاء تداولي للاستعارة الموسعة التي يطلق عليها " الشاعر " اسم " تخطيطات " مبررا إياها " :" لكي أتعلم قراءة النيل " ، إنه إيهام يحوط التجاوز الاستعاري ، فإذا كان " شكلوفسكي " ، يري أن " العمل الفني علامة خلقت قصداً لكي تزيل الأتوماتية عن الإدراك " [2] فعلي العكس تماما ، حين لاتتكافأ الشعرية والشكلية تتوسل اللغة

(١) أدونيس - تخطيطات لكي اتعلم قراءة النيل - ابداع - العدد ٦٠ - السنة: ٩ يونيو ١٩٩١ - (٣٤)

(٢) فيكتور شكلوفسكي - الفن باعتباره تكنيكا - ت : عباس التونسي - مجلة ألف / القاهرة / العدد : ٢ -١٩٨٢ - (٨١)

الشعرية بالأوتوامتية لتتآلف عملية الإغراب أو التجاوز الذي تمارسه علي موجود واقعي ، بل شديد الواقعية " النيل " ، وذلك بهدف تأكيد معقولية التجاوز إذ يتأدي من خلال لغة شديدة التداولية ، غير أن " المجاوزة " والأوتوماتية " لايتعايشان سلميا داخل " النيل " كشيء " واقعي + غير حي + ماء بين ضفتين " ، وبين ماأسند إليه من أفعال إنسانية " يسمع - ينهض - يدخن - تمتلىء عيناه بالدخان - لايخبيء وجهه - ولايتأفف - يبتسم - يترك غليونه - وينطلق متابعاً سيره ، هذا التوتر الجدلي بين حقيقة النيل ومايسند اليه يتوازي مع جدل آخر في " الميثولويجا المصرية " بين النيل كإنسان والنيل كإله ، ويبدو أن " الشاعر " قد اتكأ ، بوعي أو بغير وعي علي الحل الميثولوجي لهذا الجدل عبر أوتوماتية الأداء اللغوي للتجاوز الدلالي .

ان " النيل (نون Nun أو نو NU) هو المحيط الأول الذي انبثقت منه الكائنات والموجودات ، وكانوا يصورونه أحياناً علي هيئة شخص غمر الي خصره بالماء ، وقد رفع يديه الي أعلى ليسند الآلهة " [١] والنيل كذلك " كان مقدساً عند المصريين القدماء ويدعي (حابي HApi) ويصورعلي هيئة رجل قوي وبدين ، بنهدين كبيرين كنهدي امرأة ويرتدي لباس النوتي

(١) علي الشوك - اهتمامات ميثولوجية لغوية - القسم الثالث - مجلة الكرمل - العدد ٢٦ - قبرص ١٩٨٧ - (١٤).

وصياد السمك ، وعلي رأسه إكليل من النباتات المائية "[1] وهذا الحل الذي جمع بين الرجل والإله في الاستشهاد الأول ، والرجل والمرأة (خصباً) في الاستشهاد الثاني ، يتضمن نفس المجاوزة للواقعي ولكن نقله رسماً تشكيليا يمثل إطارا أوتوماتيا – ان صح الوصف – لنقل وتاليف الإدراك علي تقبل هذه المجاوزة الأسطورية والتوازي بين " العمل " والاسطورة " يجعل الأخيرة مرتكزاً تأويليا للأول ، وإذا بتعلم القراءة التى يمارسها " الشاعر " في " تخطيطاته مجرد عناصر من بنية خارج العمل ، وفي النهاية إذا بالشعرية هى إنكسار للواقعى ، أشياء ولغة ، وبروز التجاوزي .

هنا لامكان للفجوة بين " النحو" و " الدلالة " فالبنيتان متطابقتان وليس " للمثال " معان ثوانٍ تطور المعاني الأول ، فالمعنى الأول هو المقصود ، فقط يجب على المتلقى أن يحرر ذوقه من ثوابته وأن يطلق الاستعارة البلاغية من أسر محدداتها ، وأن يتعامل معها وبها ، لاعلى أساس كونها إمكاناً تشكيلياً ، بقدر ماهى آلية إدراك .

إن الانقلاب الذي يحدثه التشكيل اللغوى في رؤية العالم هو جوهر الحداثة الشعرية التي تستوعب ماقبلها من تجريب ثوري

(١) علي الشوك – المرجع نفسه (١٧،١٦)

وجمالي علي الثنائية : لغة - واقع ، أكان رمزياً أم دادياً أم سورياليا ، وتتسع عنه باتجاه ماأطلق عليه " الواقعية السحرية " هذه التي " تتفادى عالم ماوراء الطبيعة ، ولاتبرر سلوك الإنسان بالتحليلات الاجتماعية ، بل يتمثل هدفها الأساسي في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع " [1] حتي ليظل "الواقع والرمز أجزاء لاتنفصم عن حركة النمو الأدبي الخصبة ، حيث يختلطان ويمتزجان في كثير من المستويات " [2] ويدخل "الحلم " مكوناً من مكونات صفة " السحرية " ذلك أن " الأشياء"، في نظرة الشعر المستقلة الساذجة ، هي سحرية ، وتقدم مظهر الحلم ، (بينما) الشاعر مادي وواقعي بكليته ، ولاحاجة به إلي افتراض عالم خاص حيث يسود الشعر " [3] .

علي هذا الأساس يجلس النيل يدخن ويترك غليونه علي كرسي الصباح أو مايقوله " ياسر الزيات " :

" ثمة أشياء تعذبني

الجماد - مثلا - يبوح لي بآلامه ..

---

(١) د / صلاح فضل - منهج الواقعية في النقد الأدبي - دار الآفاق الجديدة / بيروت / ط ٣ / ١٩٨٦ - (٢٢٩)

(٢) د / صلاح فضل - المرجع نفسه - (٢١٩) -

(٣) فان تيجم - المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ت : فريد أنطونيوس - عويدات / بيروت / ط ٣ / ١٩٨٣ - (١٣٢ - ١٣٣) -

الرصـيف قـال لي إنه يحب هذه الشـحـاذة ، وإن الطفلة الجميلة التي في حجرها نائمة ابنته .. وقال يفزعني الموت ، لأنني لن أستطيع أن أكون قبراً .. والمصباح قال : " مازلت أشاهد حبيبتي تمارس الجنس في الحجرة المقابلة ".. وقال : " سأظل أرقبها حتي أنطفيء " .. أي جحيم تبثه فيّ أيها الجماد؟" (١)

أن يترك الشاعر عناصر واقعه تتنفس لغتها علي هواها داخل عمله الشعري .. أن تحضر هذه العناصر حضورها الخاص وتفعل كلامها الخاص أيضاً .. أن يبدو " العمل الشعري " مظهراً لوجود الأشياء والأشخاص هكذا وكأنه الطبيعة لاتفرق بين حجر وبشر .. أن يكون كل هذا فنحن أمام "الحداثة " الشعرية وفعلها الجمالي .

لقد كان " الشاعر " سابقاً يغتصب عناصر الواقع الخارجي ويجبرها علي لغته وتشكيله حيث يتسيد ضميره الشخصي علي ماسواه من شخصيات الفعل الشعري ، وكان الانقلاب الجذري في اكتشاف هشاشة هذه " الأنا " وعدم تمكنها في وجودها ومن هذا الوجود ، وعليه فارقت وثوقية صوتها وكفرت بتمايزها المُدعي عما سواها ، ممتلكة وعياً فاجعاً بوجودها الاستثنائي ،

(١) ياسر الزيات – الجثة الخضراء – إبداع / العدد : ٥ / السنة : ٩ / مايو ١٩٩١ – (١٣٢– ١٣٣) –

والذي يصفه " لوفيفر " بقوله " إن الوعي الحديث يحتوي علي عناصر من اليقين ومن اللايقين متساوية في صمتها ومتسارية في نزقها "(١) ولقد كان لبزوغ هذا الوعي في الثقافة العربية ، بوجه عام ، عدة أسباب أفاض فيها د / صبري حافظ (٢) ولامجال هنا للانغماس في السياسي والاقتصادي والاجتماعي منها ، المهم أن وعي الحداثة باكتشافه لمكان ذاته القلق من الوجود ، وفي امتحانه لكل من ماهيتي " اليقين " و " اللايقين "، انتقل من وهم أنه " مقياس الأشياء " - حسب بروتاجوراس السفسطائي - إلي الإنصات الجيد الي شركائه في الوجود وأصوات هؤلاء الشركاء متبصراً مصيره وإياهم علي ضوء علاقته المتكافئة بهم .

هذه الرؤية الفكرية التي ينطلق منها " شاعر الحداثة " تطرح علي المستوي التشكيلي للغته تعاملا خاصا تواجه به ذات الحداثة واقع تشييئها بأنسنة الأشياء فيقول " الرصيف " ويقول " المصباح " ويتبادل الإنسان والجماد المشاعر " ثمة أشياء تعذبني " و " أي جحيم تبثه في أنها الجماد " . إنه التجاوز الدلالي الذي يتكيء بعنف علي مستوي نحوي معياري ليسوغ

(١) هنري لوفيفر - ماالحداثة - ت : كاظم جهاد - بارابن رشد - / بيروت / ط١ / ١٩٨٣ - (٣٨) -

(٢) د / صبري حافظ - تحولات الشعر والواقع في السبعينات - مجلة ألف / القاهرة / العدد : ١١/١٩٩١ - (٩ :٥١)

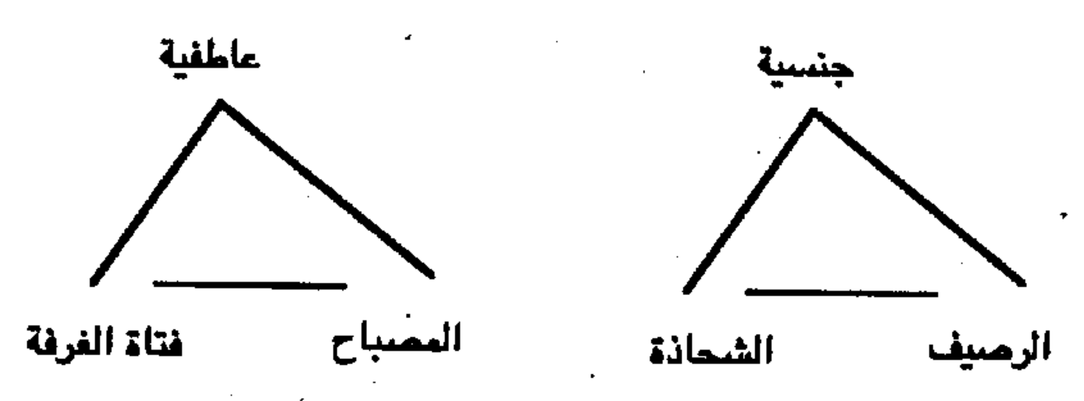
جمالياته ، وكأنها عاديات تحدث ، هكذا كما تحدث ، بشكل أليف جداً ،برغم مايتجاوز من مواضعات اللغة ليتطابق بالواقع وفقاً لاستبصاره في علاقته بقلق الذات والذي يتكشف عن حيويته وحياته حاضراً ومستقبلاً وذكرياته ماضياً .

الحاضر : " مازلت أشاهد حبيبتي .. "

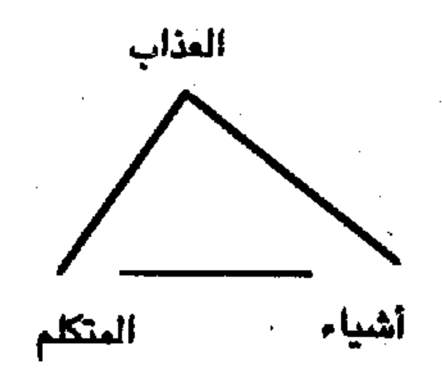
المستقبل : " سأظل أراقبها حتي أنطفيء .."

الماضي : " الطفلة التي في حجرها نائمة ابنته "

الأكثر مجاوزة ، ليس لمواضعات اللغة ولكن لمنطقها ، هو موقع الإنسان من الواقع المادي ، إنه مجرد جزء في سيرورته والعلاقة بينهما لها أكثر من صورة :



ومن الجلي أن العنصر الفاعل في العلاقة هو " الجماد " أما الإنسان فهو نفسه المنفعل بها : " ثمة أشياء تعذبني "



يبدو أن " الفعل " والقدرة عليه ملازم " للغة " وتنفيذها ، وتحدث المجاوزة لمنطق اللغة حين تسند الي غير صاحبها ، فتسند اليه كذلك الفاعلية ، وهكذا تنسحب الذات الإنسانية من مقدمة الوجود كفاعلة للقول والفعل علي السواء ، لالتغيب ، ولكن لتستضيء بواقعها الذي يؤكد علي المهمل " الشحاذة وابنتها " والمحرم : " الجنس " ، فإذا فاض بالذات وعيها إذا بصرختها ختام الأمر كله :

" أي جحيم تبثه في أيها الجماد "

هذا الوعي الحاد بالواقع المادي ، وهذا الإنصات الحميم الي صوته الخاص يفتتح معجماً شعرياً جديداً ، وعلاقات دلالية عنيفة في تجاوزها للثنائية التداولية : لغة – واقع ، لتخرج " المفردة " من سديمية معجمها ، وتخرج علي صنمية استعمالها أو استهلاكها متحولة الي كائن شعري يتمتع بحيوية بناء علاقات

نصية مع كائنات العمل الأخرى فاعلا فيها ومنفعلا بها ، ويفرز هذا التوجه الشعري أنماطه ، فتدخل " الأشياء " الجامدة حقولاً تشبيهية لـ " أنا " الحداثة ، يقول " ناصر فرغلي":

" .. قتلت ولكنني لم أمت ، صرت منقسماً كالخلية
مستدفئا بالصقيع الأليف ، بهياً كمقبرة ، مفرداً مثل
قبرة في ربي شمعدان العشاء الأخير رميما حميما،
فطوبي لموتى ، وتبا لكم " (١)

ليست مشكلة " البلاغة " عموماً والعربية خصوصا كامنة في ذاتها ، بل في النسق المعرفي الذي رافق صعودها وأطر ، كذلك ، رؤاها الجمالية ، ثم كانت في تغنيم الحدود بين تعليل الظاهرة وتقنينها، وإلا فإن " البلاغة " لاتبعد عن أن تكون مظاهر جمالية - لايمكن حصرها بحال من الأحوال - لتنفيذات لغوية خاصة ؛ بل إن " البلاغة " ، أو بتعبير أدق ، الأشكال البلاغية تمتلك تاريخاً أبعد من تقنينها علماً ومن استخدامها قصداً ، فهذه الأشكال هي بعض قليل من اثار وصلتنا خاصة بمرحلة من الفكر الإنساني البدائي الذي تعانقت فيه الأسطورة واللغة ، في محاولة من الإنسان لمؤالفة ظواهر الطبيعة ، بل السيطرة عليها ، ومن ثم فمهما انسحب " علم البلاغة " من

(١) ناصر فرغلي - بانت سعاد واحتمالات أخرى - إبداع / العدد : ٢ / السنة : ١٠ فبراير ١٩٩٢ - (٨٨)

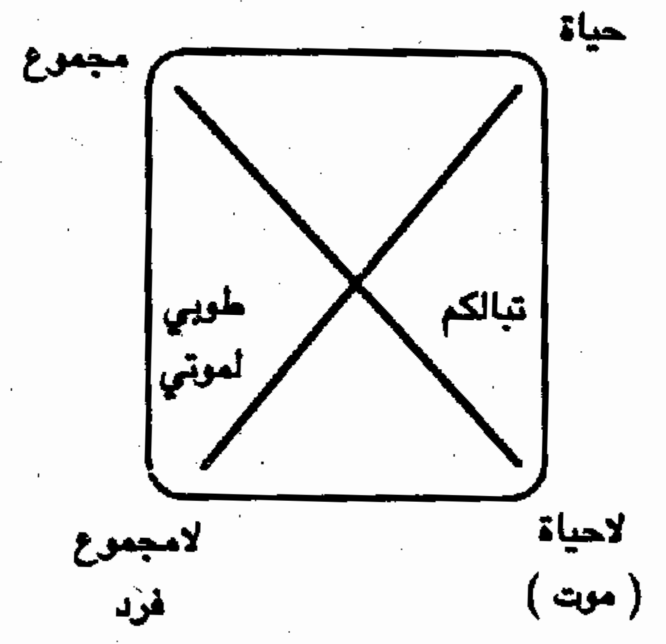
مجال التحليل النصي لجماليات اللغة فلايمكن للأشكال البلاغية أن تتوقف عن الظهور ، كما لايمكن لأحد أن ينفض منها إحدى يديه إبداعاً أو نقداً للإبداع علي السواء . أن الجذور الأسطورية للأشكال البلاغية تتبدى بشكل أكثر جلاء في " التشبيه " خصوصاً حيث الشيء هو نفسه ، وشبيهه هو ذاته ، غير أن التشكيل اللغوي يعمل علي مطابقة الإثنين بواسطة أداة صريحة (كاف أو مثل) ، وربما لهذا السبب كان " التشبيه " أعرق أسطوريا من " الاستعارة " وربما لذلك أيضاً ارتكزت " الأخيرة " علي أساس " الأول " في تشكلها وأداء وظيفتها .

في " التشبيه " ثمة عملية لخلق تجانس بين حقلين لغويين غير متجانسين ، بمعنى أن التشكيل اللغوي يمتلك ، بواسطته ، القدرة علي إعادة تنظيم العالم ، والتشبيه ، من جهة أخرى ، محاولة تشكيلية لخلق حالة من تعدد المعاني Polysemy داخل لغة لاتوفره لبعض مفرداتها، هاتان الوظيفتان هما تحديداً المقصودتان في " المثال " السابق حيث تتوافر التشبيهات بشكل يشير إلي أهمية تنسيق " المشبه بهم " ضمن " حقل دلالي " يتجاوب مع " المشبه " في وضعيته النصية .

أولاً : حقل المشبه بهم : " الخلية – مقبرة – قبرة "

من البداية تتضح حقيقة أن هذه المفردات تنتمي الي حقلين نقيضين : " الحياة " – " الخلية والقبرة " – ، و " الموت " –

المقبرة " ، وينسجم هذا التناقض مع الجملة الأولي التي تحتوي علي تناقض آخر : " قـتلت ولكنني لم أمت " ، وتستـضيء التناقضات ببعضها ، فإذا الحقلان الدلاليان حالة " أنا " انسحبت من ضوضاء الآخرين (حقل الموت) وعاشت صوتها الخاص (حقل الحياة) ، ويتبادل انسحابها الدلالة مع الفعل : " قتلت " وحياتها الخاصة مع نفي موتها : " ولكنني لم أمت " ليتضح المربع السيميائي " الذي يمثل المحور البنائي للتشكيل اللغوي كما في المخطط التالي :



(يمثل المحور الأفقي العلاقات المادية التي تقع في خلفية العلاقات النصية التي يمثلها المحور الرأسي ، أما السهمان المتعامدان داخل المربع فيمثلان الموقف الشعري من علاقات التناقض النصية)

إن" الأنا " الفردية تكتشف خارج المجموع ذاتها فترتد اليها في أوليتها البيولوجية " الخلية " وفي نهايتها البيولوجية كذلك "المقبرة " وبينهما تعي توحدها بذاتها " قبرة " ، وتؤكد مفاعيل فعل الصيرورة " منقسما - بهياً - مفرداً) هذا الانكفاء للذات

علي نفسها ، وعزلتها عما سواها ، متصلة بأشياء الوجود ومتوسلة بها لتأسيس موقفها ، بل ربما لتأسيس ذاتها كما في هذا المثال :

" تحت هذا الحجر النائم أكوان من الفضة "
أشجار من الشفق الهارب
ألوان تهمي من ناقوس الظهيرة
تحت هذا الحجر النائم بيت من مطر
شمس من ذاكرة البحر ، حروف من أبجدية الرغبة
تحت هذا الحجر النائم فرس بني
وبقايا غابات مشتعلات وعواصف مهملة
وشواطيء من غير بحار
فكيف لهذا الشجن الهامد أن يتخطفه الطير هديلاً
وتذريه الصبوات " (١)

كأن الشاعر " ليوناردو دافنشي " يصرخ : إني أكره هذا الحجر الذي يقف بيني وبين تمثالي ، فالأثنان : " الشاعر " و"ليوناردو " يستبصران عالمهما الفني تحت السطح الباردة حواسه الجامدة ملامحه والذي يواري وجوداً جمالياً آخر هو

(١) صلاح اللقاني – هوامش الربح – إبداع / العدد : ٢ السنة العاشرة / مارس ١٩٩٢ / (١٥٠، ١٥١)

معني الحجر إن صح التعبير .

إن " الحجر " ، وكأنه " اللوحة البيضاء للفنان التشكيلي ، مساحة فارغة أمام " الشاعر " أو نقطة الصفر الوجودية التي يبدأ منها تشكيل واقع أكثر واقعية وحقيقة . فالعمل الفني - فيما يقول" ماركيوز " - " لاواقعي ، لالأنه شيء أقل من الواقع القائم ، بل لأنه شيء أكثر ، ومغاير من وجهة النظر النوعية ، وبصفته عالماً خيالياً وهمياً يحتوي من الحقيقة أكثر من الواقع اليومي " (١) ، ومن ثم فليس " تحت هذا الحجر النائم " عوالم سحرية ولاكائنات خرافية ، تحته - فحسب - مالايوجد فوقه ، تحته مايتصل بالذات في حريتها وممارستها لهذه الحرية ، تحته : " أكوان - وأشجار - وألوان - وبيت - وشمس - وأبجدية " موصوفة ، سواء بمركب إضافي أو بصفة نحوية ، وصفاً مستمداً من الواقع أيضاً ولكن مع تعديل في موصوفاتها لتشكيل عالم أكثر جمالية سوف نتبين الدافع إليه ومسوغ تشكيله .

إن التجاوز اللغوي ، في المثال السابق ، يتم عبر تقنيتين لغويتين ، الأولي : يمثلها " الظرف" المكاني " تحت " ومايتعلق به " هذا الحجر النائم" ، الثانية : الوصف الدلالي - بالإضافة

(١) هربرت ماركوز الإنسان ذو البعد الواحد ت : د / جورج طرابيشي - دار الآداب / بيروت / ط٣ / ١٩٨٨ - (١٤٣) -

أو بالصفة – والذي يبدو فيه اختراق قانون الملاءمة النحوية بين " الصفة " وموصوفها الذي تحدث عنه " جون كوين " قائلاً " نجد أنفسنا أمام كلمات تجعلها معانيها غير كفء لأداء وظيفتها التي تحددها لها القواعد "(١) ، وبواسطة هاتين التقنيتين يبني "الشاعر " عالماً بكراً يقف دونه " الحجر " فيكون السؤال شبيها بصرخة " ليوناردو " كيف ينكشف هذا " الشجن الهامد " عن ذلك العالم متحولاً الي هديل ؟؟إن الانتقال من " الحجر النائم " الي الكناية عنه بـ " الشجن الهامد " يخفي عملية تشبيهية باطنة بين " الحجر " و " الإنسان " علي محور لافاعلية الأخير ، الأمر الذي يطرح النتيجة " شجناً " يلف هذا الوجود الجميل كله ، وبولادة السياق كفعالية تشكيلية تتوضح أكثر رمزية الحجر :

" وقالت له : مدينتي مفتوحة للجيش

وقال : إذا استعصى العالم استفتي معجم أعضائك "(٢)

تبدوإذن المجاوزة الأخيرة في وظيفية المثال السابق بشكل كامل ، فلم يكن مراداً لذاته تراكم المسانيد اليها في المكان المشار اليه إلا لاستبصار جمالية " الأنا " الإنسانية ، وفي الوقت نفسه مأساتها ، جمال الداخل ومأساة الخارج ، وهكذا

---

(١) جون كوين – بناء لغة الشعر – ت : أحمد درويش – مرجع سابق – (١٦٥)

(٢) صلاح اللقاني – مصدر سابق – (١٥٢)

يحل " الجسد " محل " العالم " المستعصي علي الفهم ، ويبدو البعد الاجتماعي المسكوت عنه بطول القصيدة في النهاية

" ليس فيكم من يقيم الرمل فوق العاصفة

ليس فيكم من يجير النار من ماء الزمان فتعالوا نتعلم :

حكمة الصوم علي مائدة الثعلبان " (١)

ثالثاً: التشكيل اللغوي ونمط الإغراب

" الإغراب " في شعر الحداثة واحد من أهم معالمها ، فإذا ماكان " التجاوز " - كما مر بنا - خاصاً بتأسيس الواقعي في شروط جديدة تتجاوز مواضعاته بهدف بناء عالم شعري متميز ، فإن نمط " الإغراب " ينقطع عن الواقعي من أجل مغايرة يعمد الي أن تكون كاملة ، وهذا انطلاقاً من قاعدة نظرية ترى الحداثة علي أنها " حالة من حالات الوعي أو الإدراك المغاير ، تفضي بدورها - علي مستوي الفعالية الجمالية - إلي حالة متميزة من التغيير الواعي ، هذا التغيير الواعي نوع من إعادة صياغة العالم ، أو إعادة إنتاج الحياة ، وكل رؤية جديدة للعالم والحياة لابد وأن تتضمن صيغة جديدة للكتابة " (٢) تتجلى ، أوضح ماتتجلى وبامتياز ، في نمط " الإغراب " .

---

(١) المصدر نفسه - (١٥٤)

(٢) وليد منير - المغامرة الجمالية في شعر السبعينات - مجلة كتابات غير دورية / العدد الثامن / ١٩٨٤ - ص ٣٣

إن المعنى - أيا كانت صفة الرسالة الحاملة له - أحد نواتج التشكيل ، وإغرابه - مثل واقعيته - يرجع بالضرورة الي طبيعة هذا التشكيل الذي يمثل الحد الأقصى من الإنتهاك المنظم لقوانين اللغة في الرسالة الشعرية عموماً ، وفي نمط الاغراب من تشكيلها اللغوي علي وجه الخصوص .

وفي مقابل انتهاك قوانين اللغة يتم إخضاع " الرسالة " لصرامة بنائية باطنة وحدها القادرة علي إنتاج المعنى في غيبة تلك القوانين .

في ذلك النمط - " الاغراب " - يحدث انقلاب حقيقي في بنية اللغة حيث تركيب الجملة لايعني الإفادة وإنما حضانة لسلوك مفرداتها الدلالي سلوكاً حراً في إقامة العلاقات مع مفردات الجمل الأخرى ، وحيث التتابع الزمني للجمل لايعني ضرورة التعالق الدلالي فيما بينها ، وحيث السياق مرهون باكتشاف البنية المولدة للنص .. إن حرمان التشكيل اللغوي من السياق يحرر قدرة المفردة والجمل من أسر مواضعاتها ، محولاً إياها الي جمل إشارية حرة تكون " علاقتها بالمعني .. علاقة إمكان فقط ، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقاريء ليعقد صلاته ، أو ليوجد بدائل له ، لأن الإشارة قادرة علي التحول الدائم ، وأي معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية

وبجانبها إمكانيات مطلقة قابلة للحدوث" [1] ، هنا يتحول القانون التركيبي الي مجرد تكئة تبدأ منها عملية تضفير العلاقات بين المفردات وبعضها .. والجمل .. والوحدات الوظيفية داخل نسيج دلالي قادر علي توليد السياق الغائب حتي الآن علي مستوى التشكيل اللغوي كامتداد خطي ، ومإإن يتوفر السياق - السياق في هذا النمط بنية دلالية مكونة من علاقات الحضور والغياب - حتي يمتلك النص معناه .. في هذا النمط من التشكيل اللغوي - " الإغراب " - تكون لعلاقات الغياب الفعالية الأساسية في إنتاج المعنى ، ومن ثم فإن لمفهوم الفضاء الدلالي أهميته ، ذلك أن لغة الأدب ، بشكل عام ، لاتقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادراً ، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد ، إنه لاينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد ، إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين ، تقول البلاغة عن أحدهما بأنه حقيقي ، وعن الآخر أنه مجازي . هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي ، هذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب "[2] وحين يفتقد هذا الامتداد الخطي فإن المعنى يتعدد ، يزدحم

---

(١) د / عبد الله الغذامي - الخطيئة والتكفير - النادي الأدبي الثقافي / جدة / ط١/١٩٨٥ - ص ٩٥

(٢) د / حميد لحمداني - بنية النص السردي - المركز الثقافي العربي / بيروت / ط١ / ١٩٩١ - ٦٠،٦١

الفضاء النصي باحتمالات المعنى ، وهو مايجعل علاقات الحضور مجرد إشارات إحالية الي الفضاء الدلالي حيث يتكون السياق أولاً والمعنى ثانياً .. غير أن هذا لاينفي أن النص ينتخب من تشكيله اللغوي (علاقات الحضور) مايمكن أن نعده بنية وسيطة بين النص وفضائه الدلالي يتم فيها إنتاج المعني .

أولى تقنيات " الإغراب " التشويش علي قدرة الشعرية علي إنتاج المعنى بتوتيرها بين حالي الإثبات والنفي دون أمل في التصالح بينهما ، يقول رفعت سلام :

فتهادى (١)

لاماء هنا

بل صخر مسنون مسموم

صخر دون الماء

قطرة ماء

لاصخر

بل قطرة ماء •

---

(١) إن فعل الأمر " تهادي " مسند الي " الآلام العذبة " مع تبرير شعري لهذا الإسناد ، يقول " " فتهادى أيتها الآلام العذبة ، حتي أنهي أغنيتي ، ويتابع في موضع آخر : " تهادي

حتي أبصر جثتي المشئومة.....

رفعت سلام مصدر تالٍ

بل صوت الماء ينقر فوق الصخر

لكن .. لاماء

ووجهك باقٍ

دون الماء (١)

تبدو جدلية الإثبات – النفي " لا .. بل " خاصة بالمفردات الواقعية " ماء .. صخر " وهي ، في موقف الحيرة الذي يقفه المتكلم النصي ، تبدو وكأنها تفرغ ذاتها من المعني / الجدوي السياقية ، ففي حين تبدأ بنفي الماء وإثبات الصخر " لاماء .. بل صخر " يصبح امتدادها نقيضاً لفعلها السابق فتنتفي الصخر وتثبت الماء : " لاصخر .. بل قطرة ماء " ، وتمتد أكثر – هي جملة وظيفية واحدة – فتضطرب أكثر بين إثبات المنفي ونفي المثبت ، والعكس : " بل صوت الماء ينقر فوق الصخر ، لكن .. لاماء " .. ولايثبت في خضم هذه الحيرة إلا المفردتان : الماء والصخر ، إن الأسلوب النحوي ألغى ذاته بتناقضه بينما تأكد وجود المفردتين بتكرارهما داخله وجوداً نصياً أو تقابلياً " الصخر أو الماء " كما هما في النص ، لاكما هما في الواقع مهما تشابه الوجودان : النصي والواقعي .. هذا التقابل النصي مضافة إليه عزلة المفردتين ، أو افتقارها الي تشكيل يحددهما

(١) رفعت سلام – تتحدر صخور الوقت الي الهاوية – إبداع / العدد السابع – السنة الخامسة / يولية ١٩٨٧ – ص ٢٧

دلالياً ، يطلقهما في النص كإمكانية بنائية تقوم بتنسيق وحدات دلالية أخرى ضمن هذا التقابل ..

أ- (لاماء .. بل قطرة ماء)

١- أنرحل في الماء الناعم (ص ٢٤)

٢- فتمد خيول الرعب الأعناق .. وعدواً نحو الماء (ص ٤٥)

٣- وتنفلتين كمهرة عشقي ، غامضة كالحلم ، وعارية كالماء (ص ٢٥)

٤- وتنفلتين : فينفلت الأبد المائي الي جسدي المنهوك صراخاً

وعويلاً مجنوناً

وتروغين

فهل أخلع جسدي عني

أم يمتد الأبد المائي وئيداً دون عناء (ص ٢٦)

٥- وجهي زمن يبحث عن تاريخ منسي ، أو قطرة ماء (ص٢٦)

٦- بل لا .. صوت الماء ينقر فوق الصخر (ص ٢٩)

يبدو أن الحقل الدلالي النصي للماء يغطي عدة دلالات : مكانية آمنة (١) ، (٢) الوضوح (٣) تاريخ نقيض للراهن (٤) ، (٥) حاضر مشكوك فيه (٦)

ب- (لاصخر .. بل صخر)

١- تنحدر صخور الوقت الي الهاوية / العنوان (ص ٢٣)

٢- صخر دون الماء (ص٢٥)

٣- تنحدر صخور الوقت الي ... (ص ٢٦)

٤- الظلمة كتلة صخر موغلة .. (ص ٢٦)

٥- الليل صخور راكدة ... (ص ٢٨)

٦- بل لا .. صوت الماء ينقر فوق الصخر ولاوجهك في ذاكرتي (ص ٢٩)

من الواضح أن الحقل الدلالي النصي للصخر يغطي ، هو أيضا ، عدة دلالات : الزمنية المأساوية (١) ، (٣) - تكرار - ، العائق (٢) ، الظلمة (٤) ، (٥) ، وجود مشكوك فيه (٦) .

نتبين من هذا التتبع لمفردتي الماء والصخر في النص أنهما يتناقضان كل في سياقه ، وفي الوقت نفسه يمثلان حالتين نفسيتين للمتكلم النصي ، يتمزق هو بينهما ، إذ لاتتمتعان - مثلهما مثل أية حالة نفسية - باستقرار أو ثبات ، الأمر الذي جعل من الجمع بينهما في تشكيل يلغي ذاته إثباتاً ونفياً ، أولاً "إثباتاً لتقابلهما من جهة ، وثانياً : تاكيداً علي الموقف الفكري للنص الذي لايستطيع الانتماء الي قهر الواقع الراهن فيه ، ولايملك التخلص من ذكريات حريته الماضية ، وهو مايتأكد بطول النص من خلال التوظيف الدال لأسلوب النفي فالإثبات ، ومن أمثلته :

ماعادت حوريات البحر يغنين

بل غيلان تتراقص في ظل القمر المظلم

دون عزاء (١)

أن تسليط الدلالة علي القانون التركيبي ، الذي أسميناه "التشويش " ، إذ يقف دون شهوة اللغة للإنتاج المجاني للمعنى ، يطلق قدرة " المفردات " علي إنتاج العلاقات داخل النص ، خاصة في ظل غيبة السياق . إن " المفردة " ، في هذه الحالة ، دال حر في امتلاك دلالته لامن " المعجم " ولكن من " النص " الذي ينسج بتشكيله رؤية شاكة تتغيم داخلها قسمات العالم الشعري ، وتنبت ، تبعاً لذلك ، العلاقة بين " الرائي " و " رؤيته " بما يحرر النص من عملية الأنبناء المراقب أو الموجه من قبل منتجه ، الأمر الذي يطلق حرية عناصره في بناء ذاتها وعلاقاتها وفقاً للأدوار الدلالية التي تتصدى لأدائها .

أن اللغة ليست أكثر من مادة ، وليس الشكل الذي تأخذه أكثر من إمكان ، ومن ثم فإن إنتاج المعنى الشعري تتنوع تقنياته ، وتصل أقصى حدها حين يتوقف إنتاجه علي إلغاء قدرة التشكيل علي أن يدل ، كما في الجمع بين المتلاغيين في نسق واحد يكون الشيء / الكلمة مثبتاً ومنفياً فيه ، كما مر بنا ، وكما في قول " حلمي سالم " :

١- رفعت سلام – تنحدر صخور الوقت .. مصدر سابق ص ٢٨

" أريدك لك لالي لالك لي لك لي "(١)

ويقول في موضع آخر من نفس العمل :

" أريدك لك لي لالك لي لي لك لا لي "(٢)

وإذا كانت عملية الإلغاء التي يقوم بها شبها الجملة " لك " و"لي " تدخل في باب الخطأ المنطقي أو الكذب ، فإن ذلك لايلغي إمكانية المعنى فإن " كذب المحتوى .. لايبطل عمل الإشارة فيتركها خالية من المعني " (٣) ، وإنما يؤكد " الإشارة " أو الكلمة ذاتها خارج المحتوى الموصوف بالخطأ أو الكذب ، أي خارج التشكيل ، حيث البنية العميقة الحاملة للتفسير الدلالي مكونة من جملتين :

أريدك لك

أريدك لي

والمسؤول عن ظهور " حرف النفي " هو تحول الجملتين ، علي المستوي السطحي ، إلي جملة واحدة تتمزق بين ضميري المتكلم " و " المخاطب " اللذين يحاولان ، في النص ، التوحد

---

(١) حلمي سالم – المستوصف – إبداع / الإصدار الثاني / العدد العاشر / اكتوبر – ١٩٩١ – ص ٣٨

(٢) حلمي سالم – المصدر نفسه – ص ٣٩

(٣) جون لوينز – اللغة والمعنى والسياق – ت : د / عباس صادق الوهاب – العراق / ١٩٨٧ – ص ٢٤٩

في فعل الإنسان الحيوي " إنزع الكومبين " وافتعل نبوة " (١)
غير أن الواقع الفج يلقي بظلاله الثقيلة بين الجسدين فيتميزان "
متكلما " و " مخاطبا" ويتحول الفعل الي رغبة وخوف منها : " لك
لالي " " لي لالك" " لي لك لي " وفي خضم هذيان الرغبة /
الخوف يأتي الآخرون / النقيضون " العملاء " :

أريدك لك لالي لي لالك لي لك لي "

هنا العملاء مرتاحون وعضلات وركي مرهقة

قصفوا الشارع الذي قلت فيه أحب المزارع ،

قهوة بغداد آمرة ،

والمراسل يقول : كل شيء طبيعي بمصر ،

سأكتم الفراتين تحت ثوبي " (٢)

تبدو الجمل متمتعة باستقلال دلالي ، والسياق غير قادر علي الحضور الفاعل في النص ، غير أن " الاقتضاء " Implicature يمكنه أن يملأ الثغرات التشكيلية – الدلالية فيما بين تلك الجمل المستقلة ، حيث يقدم تفسيراً صريحاً لمقدرة المتكلم علي أن يعني أكثر مما يقول بالفعل ، أي أكثر مما يعبر عنه

(١) حلمي سالم – مصدر سابق – ص – ٣٧ –
(٢) حلمي سالم – نفس المصدر – ص ٣٨–

بالمعنى الحقيقي للألفاظ المستعملة " [1] ، وفي مثالنا ، فإن التتابع الزمني للجمل ، برغم استقلاليتها ، إشارة الي ترابط دلالي ليس له مظهر لغوي ، أي غير ظاهر تشكيلياً ، هذا الترابط الخفي يعني توفر المظهر الشكلي لجملة ماعلي مايقتضي أن تليها الجملة التالية (أن طبوغرافيا النص هي بالأحرى علامة تشكيلية دالة) ومن ثمة فراحة العملاء المقابلة للإرهاق الجسدي للمتكلم ، وقصف الشارع الذي اعتُرف فيه بالحب ، يضع الواقع نقيضاً للرغبة ونقيضاً للوطن وانتماء المتكلم الي الاثنين ، ومن ثمة نستطيع تصنيف جملتي البنية العميقة الي جملة طبيعية " أريدك لي " وجملة يحكمها الخوف علي المخاطب المرغوب فيه من " العملاء " ، " القصف " ، " المراسل " فتتحول الرغبة في امتلاكه (لي) الي المحافظة عليه (لك) خارج المواجهة مع الآخرين ، وبعيداً عن سطوة الوطن (قهوة بغداد الأمرة) ، وبريئا من القرار الأخير (سأكتم الفراتين تحت ثوبي) .. غير أن ذلك التحول ليس ممكناً ، لذلك يقع المتكلم في حالة من الهذيان تلغي الشكل " لك لالي لي لالك .. " وتؤكد الفعل " أريدك " الذي يضفر علاقاته مع محيطه التشكيلي دافعاً دلالة الاقتضاء الي خلق السياق .. ولايقف

---

(1) د / عادل فاخوري – الاقتضاء في التداول اللساني – مجلة عالم الفكر / المجلد العشرون / العدد الثالث / الكويت / ١٩٨٩ – ص ١٤١

الأمر – عند حلمي سالم خاصة – عند هذا الحد، وإنما يرتفع بممارسته الإبداعية الي حد إلغاء دلالة " الاقتضاء " والمحافظة علي استقلاية الجمل دون أمل في انتظامها تشكيليا أو دلاليا ضمن سياق لغوي مستبدلاً إياه باستدعاءات (تناص) تمنح التشكيل اللغوي أبعاداً أخرى بما يتمكن معها من إنتاج الدلالة رغم تقنية الفصل بين الجمل :

خلّ الوردة سرية / أنا أنا أنا / ليس علي لحمي ملابس داخلية / مصر التي في خاطري / صديقاتي يقلن لي : اشتري الليلكي بالفضائح المقدسات / سوف ترقصين في استقبال الرفاق الخارجين من طرة / أنتَ أنتَ أنتَ / علماء وعمال / أناديك وهذا يكفي لأن أموت / اسكب علي جلدي ثلاثية المصري / غرغرينة تأكل البلاد / فض / ليس علي القتلي حرج / ... (١)

إن السياق غائب غيبة تامة، ومن هنا فالمفردات حرة حرية تامة كذلك ، في إقامة علاقاتها ، سواء باستثمار الجزء الدلالي الذي يمنحه التركيب لها ، أو بإهمال التركيب وتجاوزه ، إن اختراق ، أو لنقل إلغاء السياق يطبع البناء اللغوي بطابعه المميز . حيث قابلية مجموعة من المفردات للدخول في

(١) حلمي سلم – إبداع – الإصدار الثاني – العدد الثالث / مارس ١٩٩١ – ص ٩٣

علاقة هي اللبنة الأولى ، ثم نوعية هذه العلاقات من تواز أو تقابل أو تناقض ، لبنة ثانية ، وأخيراً البنية الدلالية التي ينصهر داخلها المظهر الشكلي للتركيب .

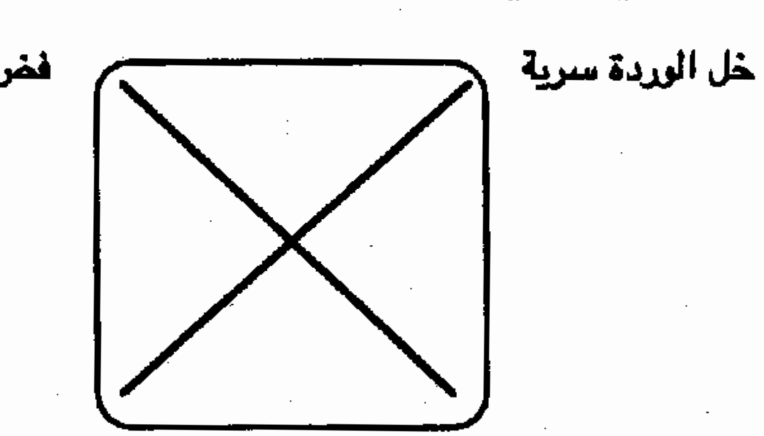
السياق أحد قيود التشكيل اللغوي لإنتاج المعني " فالمعنى السياقي للعبارة إنما ينشأ نتيجة لمعاني الألفاظ التي تكونها ، وكذلك بناء علي صحة بنية العبارة ومدي إقامتها وفقاً لقواعد استخدام الألفاظ ، وقواعد التركيب " (١) ، ويشرح " بول ريكور" علاقة " السياق " بتحديد المعني فيقول : " .. فعندما أتكلم أحقق جزءاً فقط من المدلول الكامن ، والباقي يمحي عبر المعنى الكلي للجملة الذي يعمل كوحدة كلام ، ولكن ماتبقى من الإمكانات السيمانطقية لايلغي ، بل يطفو حول الكلمات كإمكانيات غير معطلة كل التعطيل ، ويلعب السياق دور المصفاة حيث يمرر بعداً واحداً - خلال تفاعلات التجانس والتفريز - من بين كل الأبعاد المتناظرة الأخرى للمفردات المعجمية ، وهكذا تتخلق ظاهرة المعني التي يمكن أن تصل الي أحادية تامة (٢)

(١) د / عزمي إسلام - مفهوم المعني دراسة تحليلية - حوليات كلية الآداب / الحولية السادسة / الرسالة الحادية والثلاثون / الكويت / ١٩٨٥ - (٨٣، ٨٤)

(٢) بول ريكور - إشكالية ثنائية المعنى - ت : فريال جبوري غزول - مجلة ألف / القاهرة / العدد الثامن / ربيع ١٩٨٨ - (١٤٥)

والعكس صحيح حيث غياب السياق يطلق تعددية المعني حتي امتلاك " المفردة " للعلاقة امتلاكا حراً ، وفي نص " حلمي سالم" تبدو تقنية " الفصل " بين الجمل (إلغاء ، السياق) خاصة بتنويع الخطاب الشعري ، وتهيئة " النص " للانبناء علي أساس من هذا التنوع ، فثمة نصوص أخرى تحضر فيه : " مصر التي في خاطري " ، ثلاثية المصري " وثمة حدث تاريخي : " الرفاق الخارجين من طرة / ... / علماء وعمال " ، وثمة موقف سياسي : " غرغرينة تأكل البلاد " وأخيراً الخطاب الأساسي للنص وهو خطاب جنسي يتراوح بين الترميز " خل الوردة سرية " والتصريح المباشر " ليس علي لحمي ملابس داخلية " و " فض " وثالثاً الجمع بين الاثنين " اسكب علي جلدي ثلاثية المصري " و " الفضائح المقدسات " وفي كل هذا يصنع التشكيل غياب السياق ، وغياب السياق يطلق قدرة اللغة علي التشكل الحر : علاقات وبنية ، ومع مطلع " المثال " تتحرك " الوردة " من حقلها الطبيعي ، حاملة بعض دلالاته : الجمال ، الحيوية ، الي حقل الأنثي ، عبر مشترك دلالي طبيعي في الوردة ونصي في الأنثي " أنا أنا أنا / ليس علي لحمي ملابس داخلية " مؤشر علي الرجاء " خل الوردة سرية " بتبريره الذي يتكرر في النص " أناديك وهذا يكفي لأن أموت " .. ثمة ، إذن ماهو سري يتجاوب كسياق عاطفي مع سرية أخرى " مصر التي في

خاطري " السياق الوطني – وثمةماهو معلن وخارجي : سجون (طرة) وأنواء (غرغرينة تآكل البلاد) ومواطنون خارجون من السجن .. إنه المأزق بين الداخلي المنسجم والخارجي المأساوي المتناقض ، والعبور من الداخل الي الخارج قدر نصي " سترقصين في استقبال الرفاق الخارجين من طرة " وما إن يكتشف حتي يستعلن ماهو سري " فض " حاملاً تبريره من المعلن " ليس علي القتلى حرج " ، وليندمج فعل العشق بثقافة الوطن : " صب علي جلدي ثلاثية المصري " ولتتجلي العلاقة الأساسية التي تنبني عليها الدلالة النصية :



وداخل هذا الانبناء الذاتى للدلالة النصية يتوزع التشكيل بين " السرد " و " الخطاب " وتتناثر بعض الجمل التقريرية ، بما تحمل من قيم إبلاغية تحمل رؤية النص الفكرية وتربط "الإيروسي " بالوطنى في تناغم يجعل من فعل الأول تحريضا

علي حرية الثاني . إن السياق ، بين الوجود والغياب ، يمثل فارقاً مائزاً بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، وخاصة في نمط الإغراب ، ففي اللغة الأولي يكون وجود السياق وجوداً نابعاً من تتابع المفردات فالجمل فالوحدات الوظيفية أو لنقل العبارات ، فهو إذن جزء من المظهر اللغوي ، أي الشكل ، أي مرهون بعلاقات الحضور ، أما في اللغة الشعرية – نمط الإغراب – فإن السياق لايوجد شكلياً وإنما يتكون هناك ضمن علاقات الغياب حيث البنية الدلالية ، ويكون إنتاجه انتاجاً للمعنى .

وضمن الغياب الشكلي للسياق تأتي " تقنية الاستفهام " لتخترق التتابع الجملي منحرفة به – بدلالته – باتجاه حالة أخرى من حالات الوجود الجمالي . والاستفهام الجمالي قديم قدم الهاجس الشعري ، إلا أنه لم يخرج عما قننته البلاغة التقليدية فلايراد لذاته ، وإنما للتعجب أو الاستنكار أو التقرير ، وهذا كله يؤكد فاعلية السياق في " العدول "[1] بالاستفهام

(١) يعبر مصطلح العدول عن وجود مستوي مثالي – هو افتراضي بطبيعته – للغة ، كما يقول د / محمد عبد المطلب " ولعل النظرة المثالية للأداء هي التي جعلت النحاة يحددون معني (الكلام) بما يرتبط بالعبارة ظاهراً أو تقديراً .. وإذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم علي رعاية الأداء المثالي فإن البلاغيين .. أقاموا مباحثهم علي أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها " د / محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة – القاهرة / ١٩٨٤ – ص ١٩٩ – .. وممن الواضح أن قصر البلاغة علي " العدول" .. إنما هو إهدار لإمكانات الأداء الفني وفقاً للمستوي المثالي وإهدار كذلك لإمكانات بلاغية لم تجد لها مكانا في البلاغة القديمة . – الباحث –

عما وضع له في أصل اللغة الي متطلبات النص ، أما في شعر الحداثة فتقنية الاستفهام تعمل وفقاً لوضعيتها الأولي غير معدول بها الي معانٍ أخري ، خاصة أن توظيفها ، في مستواها المعياري ، يضفي علي المستفهم عنه إمكانية التحقق برغم إغرابه ، والأهم في هذا الفرض أن الاستفهام لايأتي عرضاً أو وفقاً لمقتضيات محيطه – نعدل عن استخدام مصطلح السياق عمداً – ، وأيضا ، غالبا ، مايكون تراكماً للأسئلة دون أن يصنع هذا التراكم سياقاً علي مستوى البنية السطحية ، وإنما يبدو انفجاراً لغوياً لموقف " المتكلم " النصي من " كلامه " ، لايتغيا من ورائه إجابة ، ولايصبو الي معرفة ، – فهذه وتلك غير ممكنة – وإنما هو يجذب ماقبله اليه .. إلي حالة أخرى – كما سبق القول – من حالات الوجود لها انشغالاتها التي تضيف بعداً جديداً الي النص في انتظار مالايأتي – السياق – إلا مع إعادة انتاجه .

يقول " محمد آدم " في إحدى تجاربه : إمرأة

ينفسح البحر كآخر نجمه ،

قمر .. يخرج من تحت الماء ،

نساء ... ، يغسلن – عباءتهن – بأطراف البحر .

ولؤلؤة ... ، تتفرس في وجه امرأة ،

تتجمع تحت - ملاءتها - نخلاً ،

يتقرى جسد ميقاته ....،

الأرض ، تكاعيب عنب ... ،

والشمس ... طريق ذهبي ،

وأنا طفل النخل المتهيأ - ملكاً -

يحرسه الورد ... ، وجمار النخل .. ،

فهزي ... هزي ... ،

هل تسكن قرب خيامي مريم ؟

أو أسكن فيها ؟ أم أنزل صوب مدار جها ؟

والمرأة ... ،

قبرة ، تغتسل تحت ضفيرات الشمس ،

وتمسح نهديها باللبن الكوني ،

وتنعس قرب بحيرات الماء .... ،

فهل يعشقها الله ؟،

ويصنعها من كل شآبيب الرغبة ،

ثم يجملها بالشهوات .. ؟

ألهذا يتقرى جسد جسداً ؟

أم يصنع جسد ميقاته ؟

كم مر علي بهذا الحلم ؟
دهراً .. شهراً .. لاأدري
فاللحظة ، فاصلة حين تجيء ،
وسنبلة ، خضراء ،
تمر علي الأرض ، فينفتح القلب كآخر نجمة ،
أتكونين طريقي أيتها المرأة
أم أزرع جسدي بالنار ،
وأتوضأ في عين الشمس الحمئة ؟ (١)

إن هذا النمط من التجريب الحداثي للشعر يدفعنا الي التأكيد - مجدداً - علي أن الرسالة الشعرية ، مهما بلغت من تعقد أو غموض ، مثلها مثل أي إنجاز لغوي ، تظل " رسالة " تستهدف مع مرسلة الطرف الاخر منها المرسلة إليه ، فثمة إذن مايطلق عليه " التداولية " والاتصال القصدي مضمن ، ولابد ، في الرسالة الشعرية ، إلا أنه " حين يكون الأمر بسيطاً ، يتلفظ المتكلم جملة ليقصد الدلالة بالضبط علي مايقوله حرفياً ، أما حين تتعقد الأمور فإن معنى الجملة كما هي ، والمعنى الذي يتلفظ به المتكلم ، يتوقفان عن التغطية .. وندخل من ثم

(١) محمد آدم - أشياء صغيرة - إبداع / العدد الرابع / السنة الرابعة / أبريل ١٩٨٦ - ص ١٢٢

في عالم هو بالأحرى العالم السحري ، الذي تكون مظاهره شراكاً ، إذ ينزلق تحت العشب الأخضر ثعبان السخرية ، والإيحاء ، والتلميح ، ومضمرات الالتباس ، والمعاني المزدوجة[1]" .. ثمة عالم مألوف ينهار وتنهار معه قوانينه ، وثمة عالم غرائبي ينبني وفقاً لقوانين خاصة به ، ومع " تودوروف" يمكننا القول : " إن كل تكسير للوضع القار يكون متبوعاً .. بتدخل الماروائي ، ويكون العنصر العجائبي هو الأداة السردية التي تشغل ، بصورة جيدة ، هذه الوظيفة المحددة : تعديل الوضع السابق ، وكسر التوازن (أو عدم التوازن) القائم[1] " ولايتم ذلك علي مستوي الرؤية الفكربة ، – خمر جديدة في إناء قديم – وإنما علي المستوي التشكيلي أساسا ، ومنه تنبثق هذه الرؤية ، وفي نص " محمد أدم " يتوزع التشكيل بين عناصر حركة تتوسل بالجمل الفعلية ، وعناصر سكون تؤديها الجمل الإسمية .

---

(١) فرانسواز آرمينكو – المقاربة التداولية ت : د/ سعيد علوش – مركز الإنماء القومي – بيروت / د . ت ٧١

(٢) تزفيتان تودوروف – الأدب والاستيهامي – ت : الصديق بو علام – مجلة الكرامل / العدد ١٧ / قبرص / ١٩٨٥– ١٩–

عناصر الحركة / المتغير		عناصر السكون / الثابت	
قمر	(يخرج من تحت الماء)	الأرض	(تكاعيب عنب)
نساء	(يغسلن – عباءتهن – بأطراف البحر)	الشمس	(طريق ذهبي)
لؤلؤة	(تتفرس في وجه امرأة)	أنا	(طفل النخل)
جسد	(يتقريء .. ميقاته)	المرأة	(قبرة)

يبدو أن توزيع عناصر العالم الشعري بين الثابت والمتغير لايراعي طبيعة هذه العناصر خارج النص ، قدر مايفعل ذلك وفقاً لطبيعة أدوارها البنائية داخل النص ، ومن ثمة فإن الحقل الطبيعي وهو ثابت : قمر ، أرض ، شمس ، لؤلؤة ، وكذلك الحقل الإنساني وهو متغير : مساء ، أنا ، المرأة ، جسد ، يتوزعان تشكيلياً – كما يبين التقسيم السابق – ، غير أن " المفردات " اللغوية لاتبرأ تماماً من علاقاتها المسبقة ، فيتواصل المتغير والثابت حسب مالهما من سمات مسبقة ، ولكنه تواصل يتم وفقاً لقانون النص أساساً ، .. يبدأ العالم الشعري من الماء " ينفسح البحر " مشبهاً بالنجمة الأخيرة " كاخر نجمة " لامن حيث طبيعة الفعل أو الفاعل ولكنه الأمل الأخير وهو مايؤكده قول النهاية :

" وسنبلة ، خضراء ،

تمر علي الأرض ، فينفتح القلب كآخر نجمة

أتكونين طريقي ...... "

إنها بداية الحياة .. الوجود الميتافيزيقي والفيزيقي علي السواء : " .. وكانت الأرض خربة وخالية وعلي وجه الغمر ظلمة وروح الله يرف علي وجه المياه " (١) " والله خلق كل دابة من ماء " (٢) .. إنه تغيير جذري يصل حد الخلق ، ومن البحر يخرج " قمر " – في البدايات لايكون للتعريف أو التنكير قيمة(٣) ، بل ربما كان التنكير أشد دلالة علي البدايات – وعند أطرافه – أي البحر – " نساء " – نكرة أخرى – يمارسن عادياتهن " يغسلن عباءتهن " ، أن الجو الأسطوري الذي يتشكل فيه النص يمنح جميع مفرداته قدرات متساوية ، ومن ثمة فإن اللؤلؤة – " أرقي صناعة جمالية للبحر وحاملة أسرار العلاقة (٤) – تنتخب واحدة منهن تتفرس فيهن – كأنها تبحث عن نبوءة ما – ومن خصائص المرأة يتصل " المتغير " بـ " الثابت " فهي " تتجمع

(١) الكتاب المقدس – العهد القديم – التكوين – الإصحاح الأول – ص ٣

(٢) القرآن الكريم / سورة : ٢٤ – آية : ٤٥

(٣) يلاحظ أن التعريف خاص بعناصر الثبات بينما التنكير خاص بعناصر التغير

(٤) يقول صاحب " العرائس " : .. إن الله سبحانه وتعالى لما أراد أن يخلق السموات والأرض خلق جوهرة .. ثم نظر اليها نظر هيبة فصارت ماء ثم نظر الي الماء فغلي وعلاه زبد ودخان مخلق من الزبد الأرض ومن الدخان السماء". أبوا اسحاق أحمد الثعلبي – قصص الأنبياء المسمى بالعرائس – المطبعة الكاسلية – القاهرة – ١٢٨٢ هجرية – (١٢)

تحت – ملاعتها – نخلاً " بينما " الأنا / المتكلم النصي " طفل النخل المتهيأ – ملكاً يحرسه الورد وجمار النخل، " أرضه تكاعيب عنب "، وشمسه طريق ذهبي "، وحلمه بامرأة " قبر تتغسل تحت ضفيرات الشمس وتمسح نهديها باللبن الكوني وتنعس قرب بحيرات الماء " غير أنه مايزال مجرد جسد خارج ميقاته . هناك في عناصر الحركة / المتغير علاقة مرتدة مايزال ينتظر فعله أو طريقه ، ومن انتظار الفعل تتخلق الاسئلة أو تتفجر ..

– هل تسكن قرب خيامي مريم ؟

أو أسكن فيها ؟ أم أنزل صوب مدارجها

....

– فهل يعشقها الله ؟

ويصنعهامن كل شآبيب الرغبة

ثم يجملها بالشهوات ؟

ألهذا يتقرى جسد جسداً

أم يصنع جسد ميقاته ؟

– كم مر عليّ بهذا الحلم ؟

– أتكونين طريقي أيتها المرأة ؟

أم أزرع جسدي بالنار

وأتوضأ في عين الشمس الحمئة ؟

تبدو الأسئلة ، وهي تخترق نسيج البنية الدلالية ، استفهاماً حقيقياً حول إمكانية المعجزة التي تتوازي في مقطع آخر مع واقع العجز :

المعجزة

– هل يمكن أن تهبط هذي السيدة الخضراء ،
الي الأرض .. ؟
ويأتي السيد ، تحت النخل ،
فيحمل كل جراح الرفض ، ويصعد ، كالغيمة
نحو التل .. ،
ويقطف زهر الآلام
ويهدم ، كل متاهات القهر ،

العجز

– لماذا يطردنا التاريخ ،
براغيث شعوب . بالية ،
ويعلقنا فوق جدارات متاحفه ... ،
نسخا ، باهتة ،
من شهداء منسيين وصلبانا .. ،

من أوراق ساقطة .. ،

يرفضها العصر

ويحملها الولدان نكاتا / هازئة /

ويزورنا ضمن حفائره الأثرية ؟[1]

إن تقنية الاستفهام ذات وظائف متعددة في المثال .. فهي تصل بين الخطاب الشعري والخطاب الديني مستغلة مفردة " النخل " :

وأنا طفل النخل المتهيأ - ملكاً -

يحرسه الورد .. وجمار النخل ... ،

فهزي ... هزي ... ،

هل تسكن قرب خيامي مريم ؟ [1]

... ...

وهذه الصلة بالخطاب الديني - رغم وجود وسائطها - تقطع سياق " التكوين الخالق " لعالم النص ، ويأتي تتابع الأسئلة تأكيداً لهذا الانقطاع . وماإن يتأكد انقطاع السياق السابق حتى يتحول - عبر استئناف خادع - إلي " المرأة " : " والمرأة قبرة تتغسل تحت ضفيرات " إلي آخر مايسند إليها من أفعال

١- محمد آدم - أشياء صغيرة - مصدر سابق - ص ١٢٢

(صفات) إغرابية تفارق بينها وبين الأخريات اللاتي " .. يغسلن - عباءتهن - بأطراف البحر " لتصبح " الأسئلة " التي تليها شكلاً لغوياً آخر لوصفها الذي يغرق في الإغراب إلي حد التوقف أو الإنقطاع لكي يخاطب " المتكلم " ذاته مستفهماً كذلك " كم مر على بهذا الحلم " .. ثم التحول مرة أخرى لمساءلة حلمه " أتكونين طريقي أيتها المرأة ؟ "

إن تحولات الاستفهام تحولات في البنية ، حيث المفارقة الأساسية فى هذا التشكيل أنه الحامل الأساسي للعلاقة في انتهاك دال لوظيفية الاستفهام في اللغة ، رغم عدم العدول عن معناه إلي معان أخرى ...

إنه وحده :

١- دال العلاقة بين " المرأة " و " المتكلم "

٢- دال الطبيعة الميتافيزيقية بين " المرأة " و " الله "

٣- دال الحلم : " كم مر عليّ بهذا الحلم ؟

٤- دال الرغبة : " ألهذا يتقرى جسد جسداً "

٥- دال توازي الرمز الإعجازي والواقع العاجز .

بينما الجمل الأخرى تهيىء المشهد اللغوي - العالم الشعري - لعمل هذه الدوال ونسج العلاقات فيما بينها رغم غياب السياق تشكيلياً ..

والمعنى الشعري - تبعاً لهذا - لايتألف من نظام خطي

١- محمد آدم - أشياء صغيرة - مصدر سابق - ص ١٢٢

أفقي، وهو ماندعوه غياب السياق ، وإنما عبر تداخل وتراكب علي أساس بنائي ، لايصرح به إلا في مقطع تال ، هو التقابل بين عالمين : عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الحلم بلانسقيته التي تمثل أعلى قدر من حرية " الحالم " .. وعالم الواقع بنظامه وقوانينه التي تعبر عن أبشع صور القهر ، غياب السياق – إذن – دال فكرياً، إنه حرية المفردة / الفرد في مواجهة اللغة /القهر ، وكذلك الاستفهام دال علي لايقينية تغطى مساحة الحلم/ النص كلياً ..

وتتحول " تقنية الاستفهام " ، لدي تجريبي آخر هو : " عبد العظيم ناجي " إلي وسيلة أداء تشكيلية ، فبواسطتها يتم اختراق ثخانة اللامعنى في الواقع و تجاوزه إلي المعني الكائن ، أساساً ، في الباصرة الواعية بعبث وجودها وهشاشته ، لتتجلى مفارقة النص الأساسية : واقعية اللامعنى ومعني العبثية[1] وبينهما يقع الإستفهام مجرد تقنية شكلية تحاول أن

---

(١) نعني بالعبث ماشاع في فن المسرح تحت مصطلح وترجم إلي " العبث " أو " اللامعقول " ونحن باختيارنا للعبث نرمي إلي إثبات البعد الفلسفي الذي أشار إليه د / عبد الواحد لؤلؤة في هوامش ترجمته لدراسة : " أرنولد ب . هنفيلد – اللامعقول – يراجع : موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الأول – العراق / ط٢/١٩٨٢ – ص ٦٨٤ – هامش (١) ، ويراجع في نفس المرجع ص ٥٢٣ تعريف " قاموس بنجوين للمسرح " الذي يقدمه " جون رسل تيلر " .

تمنح العبث بنية دالة تضفي علي " الإغراب " معقولية ما : إذ تطرحه للاندهاش منه وبه ، يقول الشاعر : هل كنا نسمع صوتاً

يأتي من داخلنا كصرير الباب المكسور ..

فندخل في أنفسنا ... نجلس فوق كراسي الرمل المتحرك..

بين القاعات المترهلة الحيطان لكي نستدفيء ؟

هل كانت مرآة فوق جدار الليل تعيد صياغتنا .. فترانا من

شرفات هياكلنا العظمية - كثباناً من قطن مندوف ؟

بقعاً وثآليلا في جسم الليل ؟

طيوراً يزجرها ناطور فرحان فتحط البيض علي شريان

الريح ؟

وهل كان الليل المتكلس فينا بئرا من ملح النطرون ومن

أوراق الزنك .

وكنا نجلس حول البئر نغني ؟ نوقد ناراً كي تعرفنا أسراب الدراج ؟ (١)

يبدو تتابع الأسئلة في محتواها الأساسي لارابط فيما بينها يبرر تتابعها :

- هل كنا نسمع صوتا

١- عبد العظيم ناجي - شجرة الزيزفون هل صارت جرحاً - إبداع / العدد ٥، ٦ - السنة السابعة / مايو ويونيو ١٩٨٩ - ص ٦٧

- هل كانت مرآة ... تعيد صياغتنا

- وهل كان الليل .. بئراً

غير أن امتداد السؤال خارج هذا المحتوي يبتكر محوراً تتضفر انطلاقا منه العلاقات ، لتسبح علامات الاستفهام حول ضمير الأنا المتكلم والملتبس بجمعية الواقع الذي يشهد عليه النص فيتحول الي " نحن " المتصلة بفعلها دائماً ، وهكذا يتوتر المجال بين لانسجام التتابع الاستفهامي ومايتخلق داخل السؤال / الأسئلة .. من علاقات بنائية ، إن " كل نص قابل لأن يحلل الي وحدات دنيا ، ومايمكن اعتماده مقياساً أولاً ، نميز به بين العديد من البني النصية ، إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور" [1] الأمر الذى يدفعنا ، في مرحلة أولى ، الي تنحية " أداة الاستفهام " وعلامته، لنكتشف بناء " منطقياً " - إذا صح التعبير - : مقدمة وترتيباً علي المقدمة :

- (...) كنا نسمع صوتاً يأتي من داخلنا كصرير الباب المكسور ...

١- تزفيتان ودوروف - الشعرية - ت : شكري الميخوت ورجاء بن سلامة - دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٧ - ص ٥٨

فندخل في أنفسنا ... نجلس فوق كراسي الرمل المتحرك
بين القاعات المترهلة الحيطان لكي نستدفيء (...)

يبدو الانكسار الداخلي الذي يحمله شبه الجملة التشبيهية خاصاً باستبطان الخارج في إيقاع نفسي يحمل مبررات نشوزه من طبيعة مفردات هذا الخارج : " الباب المكسور – الرمل المتحرك – القاعات المترهلة الحيطان " ثم تكون علة التقوقع الداخلي " لكي نستدفيء & معادلاً ، يحاول أن يكون موضوعياً$، لسماع الصوت الداخلي بصفته التي حاول التشبيه الإحاطة بها .. وبإضافح المحذوف مرة أخرى – أداة الاستفههم وعلامته – نكون أمام " طلب التصدرق " الذي تحمله " هل " ثمة واقع مت]قق إذن ، لاتنال منه " أداة الاستفقام " قدر ما تستجلى وجه إغرابه مضفية عليه اندهاش " المتكلم " ذاته ، ويتواصل ماهو داخلي مع مايلائمه من الخارج ولكن في حدود فعل أو انفعال " شخصية النص .. " الليل " ، هذا الزمن الموحد بين الكائنات جميعاً ، إخفاء ، أو إلغاء ، أو – كما في المثال – إعادة صياغة ، حيث لاملمح لشيء إلا من يمنح الليل ذاته له " كانت مرآة فوق جدار الليل تعيد صياغتنا " .. " غير أن " ضمير المتكلمين " يربط بين إعادة الصياغة هذه والوجود الداخلي في السؤال الأول لذوات النص " فنرانا – من

شرفات[1]   هياكلنا العظمية - ... " ثمة إطلالة من الداخل علي هشاشة الوجود هناك في الخارج ، وعلي عبثية الفعل فيه :

كثبانا من قطن مندوف

بقعاً وثآليلاً في جسم الليل ..

طيوراً يزجرها ناطور فرحان فتحط البيض علي شريان الريح

أما " هل " ففضلاً عن فعلها الجمالي الذي تمت الإشارة اليه مسبقاً ، فإنها ، كعلامة لغوية علي بداية جديدة لسؤال جديد ظاهرياً ، تعمل علي إضفاء انقطاع شكلي يخفي العلاقات الثنائية بين السؤالين ، ويمنع السياق من التشكل راهنا إياه بإقامة واستجلاء تلك العلاقات ..

ولايلبث الليل الخارجي أن يتحول، تتشربه هذه النوات القلقة وجودياً الي مكون داخلي، مكتسباً صفات جديدة " متكلساً / بئراً من الملح والزنك " ، يتحول من الزمنية الي الشيئية

ليتحلقوا حوله - فيهم - ويفعلون جمالياتهم " نغني " وعذاباتهم " نوقد ناراً " في انتظار أن يعرفهم أي شيء ولو "أسراب الدارج" ..

---

(١) يترك " الشاعر " مساحة بيضاء بطول السطر الطباعي بعد كلمة شرفات ، ليمنح الدلالة وجودها الجرافولوجي الدال .. الباحث .



سيقولون عن الاستفهام ، إنه طلب الفهم بأداة مخصوصة ، وسيقولون إنه حين يعدل به عن طلب الفهم يصبح مجازاً مرسلاً علاقته الإطلاق والتقييد ، ويفيضون شارحين " فالاستفهام طلب الجواب مع سبق جهل المستفهم ، فأطلق عن القيد الأخير ، ثم قيد بقيد آخر هو سبق علم المستفهم " [(١)] ، وقد يصح الشرح ، وقد تصح الإفاضة ، غير أن الإطلاق خطأ بين ، فبعض الأسئلة بطبيعتها " يمكن طرحها دون الاستفسار بها ، وهي بحد ذاتها لاتحتاج ، أولاتدعو الي الإجابة عنها " [(٢)] فقد تكون - كما في النص - صيحة دهشة تستدرج المكبوت الداخلي ليتفجر دون خوف واثقاً من جدارة القناع الاستفهامي بإخفائه ، إذ ينقله من مستوي " القول " - الاعتراف - الي مستوي " السؤال " - ، الأمر الذي يجعل " النص " برمته علامة Sign علي وجود " نص باطن " Sub - texl ، لايكون - فيه - كل ماقيل غير إشارة الي مالم يقل " فما يبدو غائبا أو هامشيا ، أو متضارب المشاعر ، فيه ، يقدم مفتاحا محوريا لمعانيه " [(٣)] ..

(١) د / محمد عبد المنعم خفاجي - في تعليقه علي كتاب " عبد القاهر الجرجاني " دلائل الاعجاز " - مكتبة القاهرة / ١٩٨١ هامش (١) -(١٥٠)

(٢) جون لاينز - اللغة والمعني والسياق - الشئون الثقافية / بغداد / ط ١ ١٩٨٧ - (٢١٠)

(٣) تيري إيجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة / سبتمبر ١٩٩١ - ص ٢١٣ -

والانتقال من النص الظاهر الي النص الباطن ليس متاحا في كل النصوص ، ولكن لكي يكون هذا الانتقال صحيحاً ومتجاوباً مع طبيعة النص ، يجب أن يحمل هذا الأخير بعض موجباته ، وغياب السياق ، الذي أسسته " أداة الاستفهام " – إضافة الي وظائفها الاخري في النص السابق – واحداً من تلك الموجبات ، وربما أهمها ، فافتقار البنية السطحية الي " الربط " فيما بين وحداتها ، فيما يوضح الألسني جون لاينز " يلغي تماسكها يقول :؛ ان الوحدات التي يتكون منها النص ، جملاً كانت أم غير جمل ، ليست مجرد وحدات متصلة مع بعضها البعض في سلسلة ، إنما ينبغي ربطها بطريقة مناسبة من حيث السياق ، وعلي النص في مجمله أن يتسم بسمات التماسك والترابط "[1]، غير أن مابين علم اللغة ، ولو كان نصياً ، وعلم النص من الفوارق مايجعل من وجوب التماسك والترابط اللذين للنص الأدبي وجوباً ذا خصوصية مائزة له من وجوبه في نصوص أخرى .. في النص الأدبي ليس حتماً أن يتمتع انسجامه بوجود شكلي ، فمن الممكن أن يتراجع " الانسجام " الي خلفية النص Background بينما تشغل الثغرات الدلالية والانقطاعات التشكيلية مقدمته Foreground ، ومن ثم ينسحب السياق إلى الخلفية ، ليكون غيابه دال " التشكيل " كإغراب ، " فالنص

(١) جون لاينز – اللغة والمعني والسياق – مرجع سابق – ص ٢١٩

الشعري .. سلسلة من الترابطات والأدلة اللغوية .. أدلة مركبة خاضعة لبنية عامة متجانسة تحكم هذا التبنين .. مجموعة من جمل مترابطة وفق تركيب يوفر لها التآلف ويعطيها صفة التلاحم بين الأجزاء التي قد تتراءي عند النظرة الأولي شتاتاً يصعب معه أن تستوعبه وحدة باطنية متحكمة في العلاقات بين هذا الشتات "[1]، إن من أجلي خصائص التعامل الشعري مع المفردة هو شحنها بطاقة إيحائية تبدأ بتركيبها الأصغر - الجملة - وتنمو بنمو النص ، الأمر الذي يوفر لها إمكاناً غير محدود لتجاوز " المظهر الشكلي " للغة - البنية السطحية - المتضمن تلك الثغرات والانقطاعات ، لتنسج مع سواها شبكة العلاقات النصية التي تمثل بنية باطنة والتي يمتلك بفضلها النص انسجامه .. وإذا كان الاستفهام في نص الحداثة الشعري - تقنية تشكيلية تتكيء علي فاعلية النص في احتوائه وتنسيقه ضمن علاقاته ، فإن الحوار يلتحق به ، بما له من ضوابط تشكيلية مسبقة تخص الأداء المعياري للغة .. الحوار كالسؤال توجه الي الآخر ، وفي الكتابةاستحضار له ، ذاك التوجه وهذا الاستحضار ليسا مجرد سمات شكلية توزع اللغة بين طرفين منتجين لها، فدائما - في التشكيل الشعري - نقع المفارقة في أن منتج اللغة الحوارية واحد بينما موقفا الحوار

(١) محمد بنيس - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار التنوير - بيروت / ط ٢ /١٩٨٥ - (٣٩)

مختلفان .. إن حضور الطرف الآخر من الحوار مجرد موقف ، غير أنه موقف غير سلبي ، فهو يطبع اللغة بطابعه المختلف ، ومن ثمة تكون " العلاقات الحوارية " أساسية في إنتاج المعني الشعري للتشكيل الحواري ، وهي كما يقول " ميخائيل باختين " : " تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبياً) ، ولكن التناول الحواري ممكن حتي لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير ، وحتي لأي كلمة بمفردها ، بشرط أن يتم استيعابها ، لا علي أنها كلمة غير مسندة ، بل علي إنها علامة دالة علي موقف ذي معنى محدد يخص إنسانا آخر " (١) ، بهذا المفهوم الرحب للعلاقات الحوارية يمكن تفسير العديد من الظواهر التشكيلية ، في غيبة السياق ، حيث الحوار بدون علامات شكلية (غير لغوية) ، بينما اللغة تحمل سمات الحوارية

يقول " عبد المقصود عبد الكريم " :

سفر طويل ، توكأ علي موتي

سفر طويل ، إخلع عنك بعض الهزائم

تعر أنت ، هزائمي أتوكأ عليها ،

وأهش بها علي هزائمي ، تعر أنت

(١) ميخائيل باختين - قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي - ت : د / جميل نصيف التكريتي - وزارة الشئون الثقافية - بغداد / ط ١ / ١٩٨٦ (٢٦٩)

كنا نلهو بالهزيمة [1]

إن اختفاء العلامات الحوارية جلي بين ، وزيادة علي هذا يعمد " الشاعر " الي إيهام الـ " لاحوارية " وينسق الموقفين / الصوتين الحواريين ضمن سطر شعري واحد ، فاصلاً بين الأثنين بعلامة ترقيمية تصل أكثر مماتفصل ، إذ تشير "الفاصلة " الي عدم اكتمال " العبارة " دلالياً ، وبرغم هذا فإن "اللغة " تحمل ضمن تشكيلها سمة مائزة بين موقفين مختلفين ، إن إعادة تنسيق " المثال " يكشف هذا الاختلاف :

– سفر طويل

ه توكأ علي موت

– سفر طويل

ه إخلع عنك بعض الهزائم

تعر أنت ... .

....

....

ثمة صراع بين " التشكيل الجرافولوجي " و " التشكيل اللغوي " يؤدي وظيفة هامة في بناء دلالة النص ، فالمغايرة التي تقيمها اللغة بين ضميري " المتكلم " و " المخاطب " ليست ، في

(١) عبد المقصود عبد الكريم – لاأتخلي .. ولكنني متعب – إبداع / العدد الأول / السنة الخامسة / يناير ١٩٨٧ – (٩٩) .

كل الأحوال ، تامة فربما كانت دالة علي اختلاف موقف " الذات" من بعض كلامها ، ومن ثمة يحدث مايسميه " سعيد الغانمي " : التفات التشييء " [1] الذي " يتحقق عبر وصف الذات بالغيرية ومخاطبتها باعتبارها شخصاً اخر ، باستخدام الضمير (أنت) ، بحيث تكون (أنت) هنا لاشخصاً واقعياً أو افتراضياً آخر ، بل صورة من صور " الأنا الأخرى Alter-Ego- التي ينم عنها الالتفات "[2] وهكذا تنطبع اللغة حوارياً بمجرد وجود موقفين مختلفين ، وإن كانت الذات واحدة ، وعلي هذا نستطيع اكتشاف دلالة التصاعد الانفعالي مع بروز مفردة " الهزيمة " – مفردة ذات أبعاد نفسية عميقة في شخصية المتكلم – فيتمايز طرفا الحوار ، بل يسيطر عليه أحدهما متحولاً الي متكلم ، لاغياً الطرف الآخر من عملية إنتاج " النص " ، نافياً إياه عن ذاته " الي ضمير " المخاطب " من خلال هذا التكرار الدال :

١- لانوافق علي هذا الاصطلاح الذي له مجال اخر في الفلسفة المادية حيث التشييء هو تحويل المجتمع الرأسمالي كل العلاقات الشخصية بين الناس الي علاقات موضوعية بين أشياء ، يراجع في ذلك هربرت ماركوز – العقل والثورة – ت : د / فؤاد زكريا – الهيئة المصرية العامة / القاهرة / ١٩٧٠ – (٢٧٣) ونفضل عليه أن نقول التفات " التخارج " وهو أقرب الي مايريده له " الغانمي " من مضمون.

٢- سعيد الغانمي – الالتفات ، النداء ، الشعر – مجلة : كتابات معاصرة – المجلد الأول / العدد الثاني / أذار ١٩٨٩ / بيروت – ص ١٩ –

" تعر أنت ....

... ... تعر أنت "

ثم مستوليا علي مساحة النص : " هزائمي أتوكأ عليها ، وأهش بها علي هزائمي "

وفي مواجهة " الأنا " للأنا النقيض /" أنت " تتحول الي الضمير الجمعي /" نحن " موكدة صواب موقفها : " كنا نلهو بـ.. "وحده الكشف عن البنية المولدة للعلاقات الحوارية ينسقها ضمن آليات إنتاج المعني ، وقد كانت بنية " الأنا " ، وهي بنية صراعية ، هي المسئولة عن انقسام السطر الشعري الي صوتين ،، ثم تحول هذا الانقسام الي مواجهة : " أنا " / " أنت"، وأخيراً تحول " الأنا " بعد نفيها بنقيضها الداخلي الي "نحن " مؤكدة السيادة النهائية لموقفها .. انسجاما مع مأساة تاريخها أو هزيمتها المستمرة ....

وتمايز طرفي الحوار ، خارج الالتفات الداخلي السابق ، لايعني أن المغامرة الشعرية قد أصبحت مأمونة العواقب ،فالحوار الشعري يظل ، كما سبق القول ، إنتاج ذات واحدة بينما الذات الأخرى افتراضية أساساً ، ويضاف الي هذا توظيف الحوار الشعري لتحقيق إغراب النص : بدلاً من تخفيض " الإغراب " .

يقول حافظ محفوظ :

كل يوم أشيح بوجهي عن الكائنات وعني

وأفتحني للشوارع أو للحمام

- إنها الريح ثانية

إفتحي لي ولو فجوة

كي أظل علي سطح هذا الظلام

لعلك تنتبهين .. لعلك ترتبكين .. لعلي انتهيت

لعل المسافة محض مسافة (١)

... ...

إنما لي دم لم يجد جسداً في البلاد يعانقه

فاحتمي بالشجر .. (٢)

لاوجود لنص شعري يمنح ذاته (معناه) دون مراودة صعبة عن علاقاته الداخلية، وصعوبة هذه المراودة ترجع الي أن السياق الشعري يختلف عن السياق اللغوي ، فهو لايوجد - خصوصاً في نمط الإغراب - وجوداً شكلياً ، وإنما يلتحق بالبنية الدلالية - كما سبق القول - ومن ثمة فهو مرهون

---

(١) هذا الفراغ موجود بالنص ، لذا وجبت الإشارة - الباحث -

(٢) حافظ محفوظ - احتمالات الريح - إبداع / الإصدار الثاني - العدد الثامن / السنة التاسعة / أغسطس ١٩٩١ - (٢٣)

بتشكيل العلاقة علي مستوي البنية السطحية بين معطيات الشكل اللغوي ، وفي المثال السابق نجد الجملة الحوارية " إنها الر يح ثانية " تخترق الخطاب الذاتي للمتكلم الخاص بتأسيس موقفه من الوجود "أشيح بوجهي عن الكائنات " ممتداً بهذا الانفصال الي ذاته – الجزء المتورط في العلاقة – " وعني " ، وكذلك الخاص بتحديد انتمائه الوحيد " للشوارع " – نقيض الإقامة – " أو للحمام " – رمز الحلم – ، غير أن هذا الموقف يتكتم دلالة إيجابية يحملها " الاغتراب " وتفجرها جملة الحوار "إنها الريح ثانية " .. إن ماتحمله الريح من دلالات الاقتلاع من المكان تكشف مأساة المتكلم بين " المنفي " واستحالة " الوطن " ، ومن ثم يتشبث بالأول كدال متاح علي نقيضه الثاني ، ولو أنه دال أليم :

افتحي لي ولو فجوة

كي أظل علي سطح هذا الظلام

ثمة أمل في البقاء في المنفي ، إلا أنه في هذه الظلمة ، لايمتلك التحديد :

لعلك تنتبهين

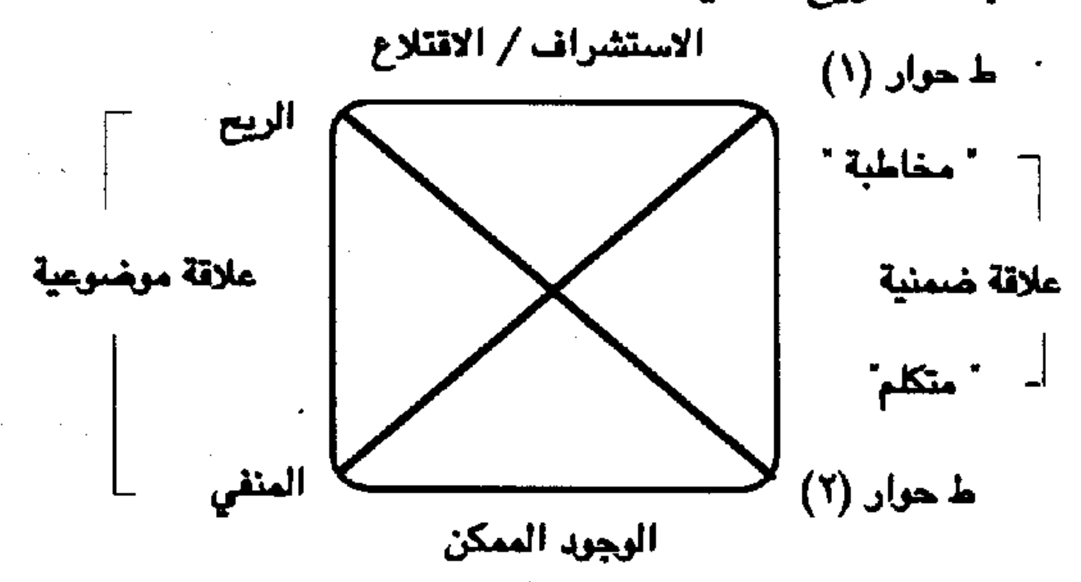
لعلك ترتبكين

لعلي انتهيت

لعل المسافة محض مسافة

.. ..

تتضح العلاقة ، ويمتلك الحوار علاماته ، ويتجلي طرفاه : متكلم يتحدد بمونولوجه الذاتي عن الاغتراب والمنفي – سطح الكلام – ومخاطبة متعالية لاتتميز الا بقدرتها علي استشراف المستقبل – الريح الثانية –



وتأتي نقاط الحذف لتلغي " الحوارية " ويستمر المونولوج الذاتي للمتكلم :

إنما لي دم لم يجد جسداً في البلاد يعانقه

فاحتمي بالشجر

يبدو أن " المخاطبة المتعالية تفرض مفردة " الجسد " لتحقق بعداً جديداً لغياب الوطن " بعداً حيوياً ينال وجود الانسان في أهم غرائزه – غريزة البقاء – ولتفرغ المنفي الراهن والمنافي

المستقبلية - البلاد - من وهم القيمة ، ولايبقى للمنفيين " في الظلام " وفي مواجهة " الريح " غير الثابت الطبيعي .. الدال الأخضر الحامل معني التجدد والخصب .. وأساس الصمود برغم الليل وبرغم الريح " فاحتمي بالشجر " انتظاراً ، وإن كان انتظاراً لما ليس يأتي .

إن انحراف " المونولوج " الي " الحوار " بخفاء يبهم الطرف الآخر منه ويربط - عضوياً - دلالة النص وفقاً للمدى الرمزي الذي تفتتحه " المفردات " المطلقة من أسر تحديد الجمل لدلالاتها ، أو بمعني اخر ترهين وظيفة الإفادة التي للجملة بملء الثغرات الدلالية ، تلك التي يمثلها - علي مستوي البنية السطحية - قصور التشكيل اللغوي عن خلق سياق يمنح الجمل ترابطها ، ذلك أن " ورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهييء الاتساق ، ويعطي للمقطع صفة النص "(١) إلا في اللغة الشعرية ، فالغياب له فاعليته كما للحضور ، والاتساق أو الترابط لايتم علي أساس منطقي (الما صدق) ، وصفة النص تتحقق في كل جزء منه بمجرد اختبار شعرية لغته ، ليتم الالتفات الي الطبيعة الخاصة للعلاقات بين عناصرها ، خاصة أن " الشاعر قد يعمد عمداً الي ترك بعض الفراغات أو

(١) د / محمد خطابي - لسانيات النص : مدخل الي انسجام الخطاب - المركز الثقافي العربي / بيروت / ط ١ / ١٩٩١ - ص ٦٩ - ص ٢٣٨

الثغرات التبليغية في نصه بهدف توظيفها توظيفاً فنياً ." [(١)]

ان المظهر الشكلي للغة في " نمط الإغراب " يقدم إيهاماً أساسياً في بناء جمالياته بين مايمنحه التشكيل اللغوي من معان وبين ماتنسجه شبكة العلاقات النصية من معني شعري ، وتتعدد تقنيات هذا الإيهام ، وقد سبق الحديث عن بعضها : التشكيل التناقضي ، توظيف الاستفهام ، طبيعة الحوار ، وتتعلق بالتقنيتين الأخيرتين ، بشكل عام، " لعبة الضمائر " حيث ان " كل قصيدة قول ، أو مجموعة من الأقوال ، وهناك إشارات أو دلائل فيها تحيل الي أطراف القول ، ومن بين هذه الدلائل تلعب الضمائر دوراً مميزاً ، فالضمائر أكانت متصلة أم منفصلة ، مع الفعل أو مع الاسم ، تضيء مادة القول وتشير الي علاقاته الشخصانية "[(٢)] ، إلا أنه من الخطأ التسوية بين "القصيدة " و " القول " بهذا الشكل من الإطلاق ، أما إن الضمائر تضيء مادة القول وتشير الي علاقاته التشخيصية فهذا ممالاريب فيه ، ولهذا تحديداً تمثل " الضمائر " إشكالية شعرية ، ففي القول -ونخص به مايدل لفظه عليه دون

(١) د / محمد العبد اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر / القاهرة /ط١ / ١٩٨٩ (٣٨)

(٢) د / شربل داغر - الشعرية العربية الحديثة : تحليل نصي - دار توبقال / الدار البيضاء / ط١/١٩٨٨ - ص ٦٩

إسقاطات اصطلاحية- تتوفر للغة قواعد انتاج للمعني لابد من التزامها بشكل صارم يضع اللغة بين حدين لاثالث لهما : إما الصواب المعياري أو الخطأ ، وهذه الصرامة تجعل العناصر اللغوية غير المعجمية - الفارغة من المعني حسب " لاينز " (١) - ذات دور وظيفي لامجال لانتهاكه أو تجاوزه إذ تظل دلالية تركيب " الرسالة " معلقة علي آداء ذلك الدور ، والضمائر الشخصية إحدى أنواع تلك العناصر التي يتوقف علي وظيفة تحديدها لشخصيات القول فهم دلالته ، هذا علي المستوي اللغوي المعياري ، أما في اللغة الشعرية ، حيث الإيحاء والترميز وليس التطابق والتحديد ، فالضمائر تصبح إشكالية الي أبعد مدي ، فمن يتكلم ؟ ومن يخاطب ؟ ومن ذا يدور عليه "الحكي " ؟ كل هذه اسئلة يطرحها التشكيل الشعري في غياب سياق الموقف الذي تعانيه كل لغة مكتوبة ، وتزداد تلك المعاناة " حين تكون " الشعرية " وظيفتها المهيمنة . " ومن هنا فإن كل الكلمات التي صنعت لكي تحدد ، تصبح عاجزة عن أن تملأ وظائفها ، فهي تعين دون أن تعني ، وتصبح بذلك كلمات إشارية"(٢) لاتكف عن آداء وظيفتها التحديدية فحسب وإنما بالتالي تملأ سياقها بالثغرات الدلالية التي تكون أشد اتساعاً

---

(١) هذه تسمية جون لاينز لعناصر لغوية من مثل : أسماء الإشارة والضمائر والحروف ، وذلك في كتابه " اللغة والعني والسياق " .

(٢) جون كوين - بناء لغة الشعر - مرجع سابق - (١٨٤)

في حالة " نمط الإغراب " الذي يعمل بتشكيله اللغوي عموماً علي تعطيل قدرة اللغة علي الدلالة ، وذلك لحساب كلية الدلالة النصية ، خاصة أن اللغة الشعرية ليست علاقات حضور فحسب ، وإنما - كذلك - وبالقدر نفسه من الفاعلية علاقات غياب ، وليست متكلما به (مكتوباً) فقط ولكنها - أيضاً - مسكوت عنه ، يقول " حلمي سالم " :

كنت في وكالة الغوري وحيدة

أنت الهوائي وقلبي أزل ينوع شكله الليلي

كل لوحة إشارة اليك تجري ،

وزفرتي دهور من شهوة مصفاة ،

وأنصاف تبحث عن كمائلها صائحة : ياهوي يافخ يافخ ياهوي (١)

تروح في غيبوبة كلما حدثتها عن خطوط كفي

أرز أنثوي مس شعر صدري

فتذكرت طابور الصباح والفرح المدرسي (٢)

إن هذا نمط كتابة شعرية تحتذي تقنيات " فعل الكلام " فتنكتب كما تنطق فتقع في مأزق غياب سياق الموقف الذي

---

(١) فراغ بالأصل

(٢) حلمي سالم - صباحها وصباحي - إبداع / العدد : ٦ / السنة ١٠ / يونية ١٩٩٢ - (٢٧)

للكلام ، وإذا بالمحددات الغوية كالضمائر - أكثر عناصر التركيب اللغوي إرباكاً ، غير أن " اللغويين " يقدمون حلاً لمثل هذه التراكيب ، إذ يؤطرونها ضمن مقولة في غاية الأهمية تري "أن وصف تراكيب الجملة لايمتد الي الجانب التركيبي للجملة فحسب ، بل يضم المعني الذي يجب أن يكون الهدف الحقيقي للوصف اللغوي ، ولذلك فمهمة المستوي التركيبي أن يعبر عن الفكرة ، أي المستوي الدلالي "(١) ، ويمكن استثمار هذه المقولة لنري إمكانية وصف التشكيل الشعري خاصة انطلاقا من أي مستوييه : التركيبي أو الدلالي ، والعودة الي المستوي الآخر بهدف شرحه وتفسيره ، ذلك أن التشكيل الشعري ليس تركيبيا لغوياً فحسب ، وإنما إنتاجية دلالية لاتتطابق مع التركيب اللغوي بقدر ماتتكيء علي خصوصيته لإطلاق الطاقات الإيحائية التي لعناصره ، وكلما ازدادت ثغرات التركيب اللغوي كلما تحررت عناصره لتمارس فعلها الإيحائي مادة بعض مكوناتها الدلالية المنتقاة فيما بين بعضها البعض ، ليتشكل نسيج دلالي يسقط علي التركيب اللغوي وظائفه ، والعناصر الغائبة لهذه الوظائف .

وفي المثال السابق نجد تقابلاً بين شكلين ادائيين ، الأول :

(١) د / سعيد حسين البحيري - نظرية التبعية في التحليل النحوي - الأنجلو / القاهرة / ط٢/ ١٩٨٨ - (٥٧)

الشكل السردي الذي تفتتحه الجملة الأولي - " كنت في وكالة الغوري وحيدة " - والثاني : الشكل الخطابي هذا الذي يسود المقطع الكتابي الأول بعد الجملة السردية الأولي ، هذا التحول ، أو الالتفات ، من " السرد " الي " الخطاب " يزدحم بعلاقات غياب تشد اليها العديد من دلالات العناصر اللغوية ، حيث تحديد الزمن الماضي " كنت " في السرد يصبح ماضياً مطلقاً في " الخطاب " بواسطة المفردات " أزل - دهور " ليؤسس كموناً وجودياً للمتكلمة في غيبة المخاطب ولتنفتح بوابة التاريخ عبر " وكالة الغوري " عن لوحات وقائعه " كل لوحة إشارة اليك تجري " ، هذه التي ينوعها عمل القلب في انتظاره لمخاطبه (حبيبه) " .. وقلبي أزل ينوع شكله الليلي " ، وتتكشف العلاقة بين حالات المنتظر وغياب المنتظر في مفتتح الخطاب " أنت الهوائي " ومختتمه " وزفرتي دهور من .. " وهكذا تتأسس علاقة عاطفية وتاريخية في الوقت نفسه بين ضميري التشكيل اللغوي " أنا - أنت " تأخذ أبعادها الحيوية في المقطع الكتابي الثاني والذي يسوده " السرد " ويفعله " أنت " السابق الذي يتحول الى " متكلم " بينما تتحول " المتكلمة " الي غائبة ، في تعليق علي العلاقة التي أقامها المقطع السابق : " تروح في غيبوبة كلما حدثتها عن خطوط كفي " ، إن الغياب الذي تتحول اليه المتكلمة يصبح دلاليا في غيبوبة الاكتمال الذي افتقدته " الأنصاف " في

المقطع السابق خاصة مع تبادل الدلالة بين (خطوط) الكف و (اللوحة) الإرشادية . تتحدد إذن الضمائر الشخصية الحضور في طرفي علاقة عاطفية تغطي مستويات من الوجود الإنساني ، فثمة مستوي جمعي ممثل في تاريخية "وكالة الغوري " وثمة مستوي فردي ممثل في " طابور الصباح " و " الفرح المدرسي"

إن القيم العلائقية التي يوفرها النظام اللغوي بين الضمائر بعضها ببعض ، إيجابياً بين ضمائر (التكلم والخطاب) أو بين ضمائر الغياب ، وخلافياً بين الاثنين معاً ، توزع المفردات اللغوية بحسب التركيب اللغوي ، ويكون لغياب التحديد وظيفته في تأكيد دور هذا التركيب وتلك المفردات في إنتاج المعني ، ومن ثم تمثل " الضمائر " فى هذه الحالة عناصر مؤجلة الوظيفة لحين فراغ العناصر اللغوية (المعجمية) من أداء دورها في حرية .

إن المعني الشعري لاينتج عن تجاور عناصر تركيبه ، وإنما من تشابك وتعقد العلاقات الدلالية ذات البعدين : الأفقي التركيبي والرأسي النصي ، الأمر الذي يسمح بتجاوز الانقطاعات الدلالية في البعد الأفقي بل وتوظيفها في بناء المعنى الشعري الذي بإمكانه والحال هذه ، أن يعود فيملأ تلك الانقطاعات ويسقط عليها من ذاته وظائفها .

أخيراً فيمكن القول إن شعرية التشكيل اللغوي في شعر

الحداثة تتولد عن غياب القانون ، أو لنقل التقليد الفني ، الذي أطر - فيما قبل الحداثة - هذا التشكيل ضمن مستويات أعطاها أحكاماً قيمية ، ومن حرية الحداثة أن أنماط تشكيلها اللغوي تتعدد حتي لتغطي كل إمكان عقلي للممارسة الإبداعية : النمط الوظيفي والتجاوزي والإغرابي علي أن السمة الأهم للتشكيل اللغوي لشعر الحداثة تتجلى في وعي الشاعر الحداثي اللغوي، ففرق بين المستوي السطحي والمستوي العميق ، وبين السياق والمستويين هذين ، وكان من وعيه أن منح اللغة دوراً ثانوياً بينما شكل شعره من أجل خلق لغة دلالية بالأساس ، بل كثيراً ماضحى بالقواعد والأعراف اللغوية قرباناً وتقدمة لتحرير لغته من اللغة .

الفصل الثالث

النص والبناء النصى

التأسيس

إن تشكل اللغة نصا Text أيا كان نوعه ، هو بمعنى من المعاني اجتراح للسانياتها ، فإن مجرد امتلاك بنية خاصة بإنتاج دلالة يعني امتلاك النص لسانيات خاصة به ، وهذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي ، فعلى ضوء من خصوصية لسانيات النص يتحتم علينا ألا نعامل الخطابات - كما نسمعها أو نقرؤها في هيأتها كنصوص- كمجموعة من الأدلة - لاوجود ، بطبيعة الحال ، لخطاب بدون أدلة - لكن ماتقوم به الخطابات يفوق بكثير مجرد استخدام الأدلة للدلالة على الأشياء .. وتفوقها ذاك هو مايجعلها غير قابلة لأن ترد إلي " اللغة " أو " الكلام"[1][2] وذلك يرجع إلي أن النص نظام خاص يقطع لسانيات اللغة ، وهو كذلك كلام متميز يتقاطع مع الواقع [3]

(١) ميشيل فوكو - حفريات المعرفة - ت : سالم يفوت - المركز الثقافي العربي / بيروت / ط٢/١٩٨٧ - (٤٧) .

(٢) الخطاب Discourse مصطلح ملتبس إلي حد ما ، وأكثر التباساته تقع في حقل النقد الأدبي ، وذلك راجع إلي تعدد دلالته ، وقد رصد أغلب هذه الدلالات د / جابر عصفور في الملحق الذي ختم به ترجمته كتاب " إديث كيرزويل " - عصر البنيوية - بغداد / ١٩٨٣ -(٢٦٩،٢٧٠) - إلا أنه من الواضح أن " ميشيل فوكو " يرادف بين الخطاب والنص ولكن باختلاف جوهري برغم الترادف فيرى أن النص هو الوجود المادي للخطاب الذي يبدو أنه يريد به بنية النص الدلالية ، أي النص حال قراءته ، والدراسة لها رؤيتها التي سوف ترد في الفصل الأخير عن " الخطاب " من جهة و " خطاب النص " من جهة أخرى .

(٣) يرى الباحث أن الكلام الفردي هو الوجود اللغوي للواقع ، ومن ثم يرادف بين الكلام والواقع كما سبق .

لتحل بنيته ، وأيضاً الرؤية الناتجة عنها داخل ثنائية " اللغة -الواقع " ، مقيمة اختلاف نصها عن أي منهما سمة أساسية له ، منها تنبثق خصائصه ، وبها تتجلى خصوصيته، وبالقدر الذي يتفرد النص ويحقق اختلافه عن الثنائية : " اللغة - الواقع " بالقدر الذي تكون نقاط تقاطعه معها - باعتبار هذه النقاط نقاط التقاء نوعي — ذات وظيفة تقوم بالتأشير على إنفصال النص عن الواقع من خلال اتصاله به وتضمن ماهية النص في الخط الإحداثي (المتخيل) الواصل بين أقصى نقاط الانفصال وبين نقاط الاتصال ، ولاتتجلى جدلية "الانفصال - الاتصال " في نص لغوي كما تتجلى في النص الشعري عموماً ، والحداثي على وجه التحديد ، هذا النص الذي " أخذ يتميز أكثر فأكثر من خطاب الأفكار ، وينحبس على نفسه في لزومية جذرية ، عن كل القيم التي كانت قادرة على ترويجه فى العصر الكلاسيكي .. ليصبح مجرد تجل للغة لاقانون لها سوى التأكيد على وجودها الوعر ، بمقابل سائر أنواع الخطابات الأخرى .. حيث لاصوت ، ولامخاطب ، حيث لاشيء تقوله إلا ذاتها ، ولاشيء تفعله سوى أن تتلألأ في سطوع كينونتها " (١) (٢) . هذا التوحد والاكتفاء،

(١) ميشيل فوكو - الكلمات والأشياء - عدة مترجمين - مركز الإنماء القومي / بيروت/ د . ت - (٢٥٠) .

(٢) لاشك إن إقتباسنا من كلام الفرنسي " فوكو " وصفاً لشعرنا الحداثي يشير إلي علاقة ، غير منكورة من شعراء الحداثة أنفسهم ، بين شعرنا الحداثي والشعر الأوربي عموماً والشعر الأوربي الحديث خصوصاً بداية بالرمزية فالدادية فالسوريالية مروراً بالمستقبيلة الروسية - الباحث -

ولنجار " فوكو " فنقول : هذه الكينونة المستقلة تجعل من وجود لسانيات شعرية شرطاً وجودياً لها ، كما ترى في النصية شرط استقلالها ، فإذا ماذهبنا مع البلغارية " جوليا كريستيفا " ، في تعميمها ، وهي تنظر إلي النص " باعتباره مستغرقاً في اللسان.. أغرب مايوجد فيه " [1] لقلنا إن نص الحداثة الشعري هو الأبعد غرابة، إذ يقيم من علاقته باللسان قطيعته معه ، والعودة إلي " دي سوسير " يمكن أن تضيء مانحن بصدده .. سبق القول أن امتلاك النص ، أي نص ، بنية خاصة خصوصية كلامه بلسانيات تميزه ، ولما كان " الكلام "، فيما يقول دي سوسير بحق ،" يأتي أولاً من الناحية التاريخية .. فاللغة لاتستقر في الدماغ إلا بعد عدد لايحصى من الخبرات " [2] الكلامية ، ولما كان " كل كلام يصير لسانا بمجرد أن يدرك " [3] فإن هذا وذاك يعنيان أن كل نص يمتلك دلالته يتمتع بنسبة أو بأخرى ، بقدرة على خلق لسانيات لغته ، وتتباين النصوص ، حسب وسائلها وغاياتها، في هذه القدرة ففي حين تسير عملية

(١) جوليا كريستيفا – علم النص – ت : فريد الزاهي – دار توبقال / الدار البيضاء / ط١ / ١٩٩١ – (٨) .

(٢) فرديناندي سوسير – علم اللغة العام – ت : د / يونيل عزيز – بغداد / ١٩٨٨ – (٣٨).

(٣) رولان بارت – مباديء في علم الأدلة – ت : محمد بكري– دار قرطبة / الدار البيضاء /١٩٨٦– (٣٧).

إنتاج الدلالة ، في بعض النصوص ، طبقا لتقنيات اللغة ، نجد البعض الآخر لاينبني أساساً إلا على جدارة الكلام - التنفيذ الفردي - بخلق اللغة - القانون العام - غير أن من الواجب الإلتفات إلي أن هذه الجدارة ، في ظل اكتمال النظام اللغوي ، غير مطلقة ، ومن ثم تتم عملية الخلق داخله . وتتميز لسانيات النص داخل لسانيات اللغةذاتها ، لذا ترى" جوليا كريستيفا " النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان ... فالنص ، إذن ، إنتاجية ، وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله هى علاقة إعادة توزيع : هادمة - بناءة [1] ، هنا يفترق " علم النص " عن " علم اللغة " ليتحدد الأول في دراسة " الملفوظات اللغوية والأشكال والبني المختصةبها والتي لايمكن وصفها بواسطة القواعد اللغوية " [2] ومن ثم فإن النص " قابل للتناول عبر المقولات المنطقية ، لاعبر المقولات اللسانية الخالصة " [3] باعتبار المنطق في نهاية الأمر " نظرية الشروط التي يجب أن تتوفر للاستنتاج الصحيح [4]. وبتعبير أمس رحما بمانحن بصدده : نظرية الشروط التي يجب أن تتوفر

(١) جوليا كريستيفا - علم النص - مرجع سابق - (٢١).
(٢) فان ديجك - علم النص ت : جورج أبي صالح - مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الإنماء القومي - بيروت - العدد: ٥-١٩٨٩- (٦٤).
(٣) جوليا كرستيفا - علم النص - مرجع سابق - (٢١) .
(٤) عدة مؤلفين - الموسوعة الفلسفية المختصرة - عدة مترجمين بإشراف د / زكي نجيب محمود - بيروت / د.ت : (٤٥٠) .

لخطوات بناء الدلالة الكلية ، (أي النص) ، هذه الشروط التي تشكل سلم الصعود من الظاهرة Phenomenon في ذاتها (أي العمل) ، - وهي بالغة مابلغت جزئية ومحدودة - إلي التصور Concept الذي يبلغ اكتماله بقدر مايمتلك من كلية وشمول ، بإيجاز نظرية الشروط اللازمة للانتقال من العمل ،كظاهرة مادية محسوسة إلي النص كبناء دلالي ، هذا الذي تعرفه كريستيفا بقولها أنه " ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أواللانحوية .. إنه كل ماينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف الطبقات الدلالية الحاضرة هنا داخل اللسان ، والعاملة على تحريك ذاكرتها التاريخية ، وهذا يعني أنه ممارسة مركبة ، يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال[1] " ، وتمثل هذه الواسطة بين " العمل " و " النص - أي " نظرية الفعل الدال "- جماع الاشتغال النقدي الذي يتحرك بين قطبين ، هما المعرفة النظرية والعمليات الإجرائية ، وتتسم حركته بالجدلية " في كونها ممارسة نظرية تتقدم في آن ، كاشتغال عملي في نتاج محدد من وجه ، وكاجتهاد نظري يختزن كل الخلفية الثقافية التي تيسره من وجه ثان ، في عملية يتفاعل النظر فيها مع الفعل باتجاه تطور لكلا الوجهين منفردين وملتحمين من وجه ثالث.[2]

(١) جوليا كرستيفا - علم النص - (١٤).
(٢) د سامي سويدان - النص اللازم / النص المتعدى - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد : ٥٤ ، ٥٥ - مركز الإنماء القومي - بيروت - ١٩٨٦ - (٥٠) .

ومن البـديهي أن تحليل أي خطاب يصـبح - أو يكاد - مستحيلاً إلا على ضوء نظرية شاملة وتصور واضح للمباديء الكلية التي تندرج ضمنها عناصر النظرية ، ولكن باحتراز أساس - على النقيض من دعاة " علم النص " الغربيين - هو خصوصية النظرية بنوعية الخطاب الذي تستهدفه ، وعلى هذا فإن تحليل الخطاب الشعري كنص يجب أن يتم على ضوء نظرية وتصور واضحين لما يطلق عليه " الشعرية " Poetic أي نظرية في الشعرية تضع في اعتبارها ، بل في صلب مبادئها ، مفاهيم النص والنصية لكي تتحرر من الأسس اللغوية التي انطلقت منها مدارس كالشكلية الروسية ولغوية " براغ " وتفلت من صرامة البنائية الفرنسية ، دون أن تهمل مايمكن أن يفيدها منهما جميعا ، ودون أن تغض ببصرها عن غير قليل من النجاحات الأسلوبية في اكتناه جماليات اللغة ، أو تغضى من قيمة نظريات حافة بها ، كالإعلام أو المعلوماتية أو التداولية ، بل هى تصهر كل هذا سواه في منظومة من المفاهيم لئن كانت تقيم تلك النظرية الشعرية ، فإنها بالتالي تشكل المدخل المنهجي للتحليل النصي .

مهما اتسعت المجالات الفنية التي تدخل " الشعرية " فيها ، ومهما تحدثنا عن شعرية اللوحة وشعرية العرض المسرحي وشعرية القص ، ومالي هذا ، فإن " الشعرية " من " الشعر "

من هذه الممارسة الأولية التي واكبت سعى " الآدمي " ليكون " إنساناً " ، واكبت سعيه عملاً جماعياً ، ثم طقسا شعائريا وعشائريا ، ثم فنا له راعيه -- " أبوللو " اليوناني ، وجان " عبقر" العربية - ، مايهمنا أن هذه الأولية التي للشعر جعلت وصف ماتلاه به أمرا مقبولاً من جهة ودالاً من جهة أخرى ، على توفر خصائص معينة ربما ترجع في أغلبها إلي هذا التاريخ السحري والغامض لتلك الممارس الأولية حيث لانعدم له وظيفة غير أنها وظيفة سرية يرتبط نفعها، إن ارتبط نفع بها ، ارتباطا سحريا لادليل عليه سوى الإيمان به ، ومن ثم ظل شعر - نظرا لتاريخيته تلك - مطروحاً للتعريف في كل عصر، ومع كل مستجد.

.. إن الشعر ليس هذه الوردة التي تفوح لأنها تفوح ، ولاهو هذه اللغة المقروءة أو المسموعة المتفردة خصائص وسمات من سواها ، كما أنه ليس مطروحاً للقياس إلي سواه ليتميز كمغايرة له ، وطنطة الشكلية لاتجدى نفعا وهى تقابل بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية لتختنق الأولى في ضيق مفهوم انتهاكها المنظم للثانية .[1]

إن مايسمى اللغة الشعرية لايمكن أن يكون هذا فحسب ، بل ربما لم يكن هذا على الإطلاق في بعض الشعر .. إن تعريف

(١) يراجع : جان موكاروفسكي - اللغة المعيارية واللغة الشعرية - ت : ألفت الروبي - مجلة فصول / عدد : ١ مجلد : ٥ / القاهرة ١٩٨٤ - (٤٢) .

"الشعر " ولغته سيكون ممكنا فقط في حالة تنقية مصطلح "الفن" ، وليس " الشعر " فقط ، من التصورات المثالية التي استلبته من جهة ، ووجهت محاولات اكتناه خصوصيته من جهة أخرى .[1]

الفن عموما ، والشعر واحد من أجلى مظاهره ، نشاط إنساني ، أو لنقل ممارسة Praxis يتشكل كأية ممارسة ، داخل محيط أيديولوجي يمتلك لغة موظفة توظيفا براجماتيا وذلك لغايتين :

الأولى : تثبيت السلطة السائدة في كافة أشكالها .

الثانية :تنميط الحركة الاجتماعية وفق مقتضيات تثبيت السلطة [2].

ويقتضي المحيط الأيديولوجي الذي تقع فيه الممارسة الفنية، إضافة إلي نظام مراقبة الإنتاج اللغوي [3] ، السيطرة علي

(١) لانعني بالمثالية أن نقابلها بالتصور المادي ، وإنما يهمنا التصورات الترنسندنتالية المتعالية على ظواهرها ، وللأسف فإن معظم المناهج النقدية وقعت في خطأ هذه التصورات ، فالافتراض المنهجي ، فيما نزعم، لم يختبر على مستوى الظاهرة ، وإنما تعسف بهذه الأخيرة لتطابقه ، ومن ثم كانت " الشعرية " التي قدمتها تلك المناهج مرتبطة بمقدماتها التي تم افتراضها مسبقا. – الباحث –

(٢) تتعدد أوجه السلطة والحقول التي تغطيها ولاتقتصر فقط علي المفهوم السياسي .

(٣) يراجع ميشيل فوكو – جنيالوجيا المعرفة ت " أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي – توبقال – الدار البيضاء – (٦) ، (٣٢) .

إحتمالات الخطاب المنتج باعتباره نظاما دلائلياً يمكن ، في حالة الفن الحداثي على وجه الخصوص ، أن يكون نقيضاً تدميريا للسلطة وخطابها ، لذلك تعمل السلطة علي إفراغ الخطابات الأخرى من جميع الاحتمالات الدلالية . يتم هذا في "العلم" كما يتم في "الفن" - أو لم يقرر "دي سوسير" بأن اللغة ، وهى حسب تعريفه مؤسسة اجتماعية هى الجوهرى ، بينما "الكلام" وهو التنفيذ الفردي للغة - عرض ثانوي ، ولايترك هذا العرضي لشأنه وإنما يتم توظيفه ليصبح "الأداة التي تستخدم لتهيئة الجيل الجديد ، وتأهيله لاكتساب السلوك الاجتماعي [1] - السلوك الاجتماعي أحد أوجه السلطة - ومن ثم فإن "الأساليب اللغوية أو الرموز ، التي تطورت في الطبقات الإجتماعية ، ارتبطت كل هذه ارتباطا وثيقا ، وراثيا ووظيفيا ، بالأساليب المؤسساتية للغة أو للغات المقررة تنظيميا[2]" .

وعلى عكس هذه اللغة المنظمة طبقيا ، والتي تمثل ركيزة المحيط الأيديولوجي ، تقع الممارسة الفنية نشاطا حرا وخلاقا يتأبى بطبيعته على أية قواعد أو قوانين تكون السلطة

(١) د . هدسن - علم اللغة الاجتماعي - ت : د / محمود عياد - العراق /١٩٨٧ - (١٧١).
(٢) توماس لوكمان - علم اجتماع اللغة - ت : أبو بكر بوقادر - النادي الثقافي / جدة / ١٩٨٧ - (٧٤) .

(اجتماعية كانت أو ثقافية أو لغوية) قد أقرتها للدخول ضمن مايسميه " فوكو " جماعات الخطاب المشروعة [1] فلاينحصر فى مجرد الانتهاك المنظم للمعيارية ، أيا كانت ، وإنما السمة الأساسية له هى " لاشرعيته " كنظام ذاتي في مواجهة كل الشرعيات الموجودة مسبقاً ، والمحيطة به دائما ، إن فنية "الفن" بهذا المفهوم ، ممارسة حرة تؤسس مشروعا إنسانيا للتحرر من التشيؤ والاستلاب .

.. في " الشعر " تتحرر " اللغة من كل وظيفية لتتخذ موقفها وموقعها من كل ماتقع في محيطه ، وهي في الوقت نفسه ،إذ تحرر نفسها ، تحررالإنسان ، مبدعا ومتلقيا ، من المواضعات السائدة ومن أنظمة الضبط والمراقبة لفاعلية ممارسته لها ، في لغة الشعر لايفضل الصوت الصمت ، ولاتستلب المواضعة المجاز ، وقاعدة التركيب ليست غير إمكان من بين إمكانات أخرى ماتزال مجهولة ، وربما وجد الشعر للكشف عنها ، ففي مملكته لكل شيء حق الوجود حتى " الفوضى " ... ينسحب المنطق التوصيلي إلي خلفية "العمل الشعري " لتحل محله بنية هى منطق ذاتها .

بهذا التصور يكون " الشعر " المؤسسة النقيض التي تشيد بناءاتها في فضاء الحرية ، مستقلة عن ضوضاء السلطة

(١) ميشيل فوكو – جنيالوجيا المعرفة –مرجع سابق – (٣٠ ، ٣١) .

وأنساق الأيديولوجية ودعاوى جماليات النظام ، حيث تسترد اللغة اعتبارها وفعاليتها المؤسسة للواقع ، في مواجهة وظيفية اللغات الأخرى ومرجعيتها إلي الواقع ، ممتلكة – أي اللغة الشعرية – هذا السحر البدائي والنكهة الأسطورية زمن كانت اللغة تتمتع بقوة الفعل .

يمكن الآن مقاربة مصطلح " الشعرية Poetic على ضوء ماسبق من مقاربة للشعر بداية ليست " الشعرية " وظيفة ضمن وظائف أخرى للرسالة اللغوية حسب الروسي "رومان جاكوبسون"[١] فإن إنكفاء الرسالة على ذاتهاأو توجهها ناحية ذاتها إذ تنوط بالمكتوب في صمته الدلالي شعريته تصبح إلغاء لدور " المتلقى " – أي القراءة – في المساهمة بانتاج هذه الشعرية ،كما أنها ليست تداولية من مستوى خاص ، ففي هذا إهدار لفعالية " الرسالة "اللغوية برغم خصوصية مستواها ، وليست هي ، كذلك ، نظاما دلاليا يقع في محيط هادر من الدلائل كماعند السيميوطيقيين .[٢]

إن كل هذامرتبط بشكل أو بآخر بإمكانية إيجاد منهج للتطبيق لايتناقض مع المقدمات النظرية " والشعرية " كما

(١) يراجع رومان جاكبسون – قضاياالشعرية – مرجع سابق – من(٢٧) إلي (٣٢) .

(٢) نكتفي بهذه التيارات باعتبارها ، إن لم تتضمن سواها ، تشير إليه ، فالشكلية تمتد باتجاه البنائية فتظلها أو تسمها ، وكذلك التداولية تتضمن ، في رأينا ، الظواهرية والتلقى ، والسيميوطيقا تمتد لتغطي نظريات النص والتناص –الباحث –

اشتقت من " الشعر " فيجب أن يوجه محاولة تعريفها هذا الإشتقاق نفسه ...

... الشعرية رؤية وليست منهجا برغم قدرتها على إفراز هذا المنهج ، أو المساهمة فيه بتوفير إطاره النظري .

إنها ليست محصلة الإجراءات النقدية ، كما في الخطاب النقدي ، ولكنها الإطار النظري والمفاهيمي الذى تقع فيه العملية الإبداعية من جهة ، والإجراءات النقدية من جهة أخرى ، وقولنا إنها ؛ رؤية " يعني أنها مجال معين له أدوات استبصاره الخاصة ، وإذ تتدرج عمليتا " الإبداع " و " النقد " ضمنها نكون أمام تميزها الخاص عن أية رؤية أخرى ، فإن ناتج العملية الإبداعية - " العمل الشعري " - ليس مكتملا ولانهائيا . وإنما اكتماله ونهائيته لايتحققان إلا عبر العملية النقدية ، وحتى في هذه الحالة نكون أمام إمكان للاكتمال والنهائية مفتوح على إمكانات ربما يتيحها المستقبل ، المهم أن هذا الإمكان هو ماندعوه " نصا " .

(ومما تجدر الإشارة إليه أن التحولات الهامة أو الجذرية في تاريخ الأدب أو نقده تتم في دائرة " الشعرية / الرؤية " لافي سواها)[1].

(١) من كل ماسبق نخلص إلى أن " الشعرية " أدخل في " نظرية الأدب " منها في " الخطاب النقدي " نظراً لصلتها الوثيقة بالفكر الأدبي على وجه العموم.

وشعرية الحداثة بما هى "رؤية "تمتلك مجموعة من المفاهيم التي تؤطر كلا من عمليتي الإبداع والنقد ، وإن أول هذه المفاهيم خاص باللغة .

ترتكز شعرية اللغة على أساس القطيعة مع اللسانيات السوسيرية ، خاصة في علاقة اللغة Langue بالكلام Parole حيث تجرى عملية قلب منهجي لها هادفة إلي نفي أية قانونية تتحكم في إبداعها . في شعرية الحداثة ليس " الكلام " نتاج نظام اللغة المجرد ، ولاعرضا لجوهر متعال عنه . إن " كلام " الحداثة – إذا صح التعبير – إبداع بذاته وليس نتاجا لغيره ، وعليه فإنه متضمن للسانيات خاصة به ، وهى لسانيات غير قابلة للتجريد ، بل تظل ملتبسة بكلامها الذي أبدعها ، لذا كان اكتشافها هو في الوقت ذاته كشفا لدلالية كلامها أي نصيته Textual

يعني هذا الخروج من إسار التجريد البنيوي ، حيث يتراجع مصطلح " البنية " Structure عن أن يكون هدفا للاشتغال النقدي ، بل يتحول إلي مصطلح وسيط بين " العمل " و "نصيته" – النصية باعتبارها إعادة البناء الدلالى والمنطقي لجماع تفكيك بني العمل الجمالية وتتجلى في عملية الإعادة تلك عدة دوال :" دال الصمت ... الرمز ... العلامات الرقمية ...التشكيل الطباعي ... انكسار النموذج اللغوي ... شهوانية اللفظ المفرد ،

كل هذا في وحدة بنائية منسجمة وكأن " النص " ، أو هو كذلك، جملة نحو - دلالية .

المفهوم الثاني يتكيء على الأول وهو خاص بتفرقة " رولان بارت " بين " الأثر " أو مانفضل تسميته " العمل " - وبين النص ، في " العمل " - هذا الوجود المادي للغة - نكون أمام الظاهرة في تجليها المغاير لظاهرات لغوية أخرى ، هذه المغايرة أولى سمات " الشعرية : ، إنها ماسبق الحديث عنه من قيمة تجعل " العمل " دينامية جمالية تصنع ماهيتها وفق قوانينه الذاتية [(١)].

.. وإذا كان استعمال اللغة يعني غياب الأشياء ، فإنه في اللغة الشعرية خلق أشياء ... أشياء شعرية بفعل وجودها الحيوي ضمن العمل ، ومن ثم تنكسر الوظيفة الإشارية من العلامة إلي المرجع ، وتتحول إلي علاقة : علامة - علامة ، ونكون أمام التشكيل الجمالي للعمل مكتفيا بذاته ومنغلقا عليهاظاهريا ، أي بنيويا ، بينما هو يتضمن ، في ذاته ..في تشكله ، حاجته إلي ممارسة أخرى عليه تعمل على تفكيكه وإعادة بنائه دلاليا عبر عملية قراءة منهجية لنحصل عليه " نصا"

---

(١) يقول " ماركيوز " مايمكن أن يعد شرحا لهذه النقطة : " إن الأعمال الأدبية الطليعية الحقيقية ليس لها من رسالة في الواقع إلا أن تنقل القطيعة مع النقل ولاإيصال .. " هربرت ماركيوز " - الإنسان ذو البعد الواحد - ت : جورج طرابيشي - دار الآداب / بيروت / ط١٩٨٨/٣ - (١١٤) .

إن شعرية الأثر تركيب جمالي ، بينما شعرية " النص " تفكيك منطقي يتوسل به إلي بناء الدلالة .

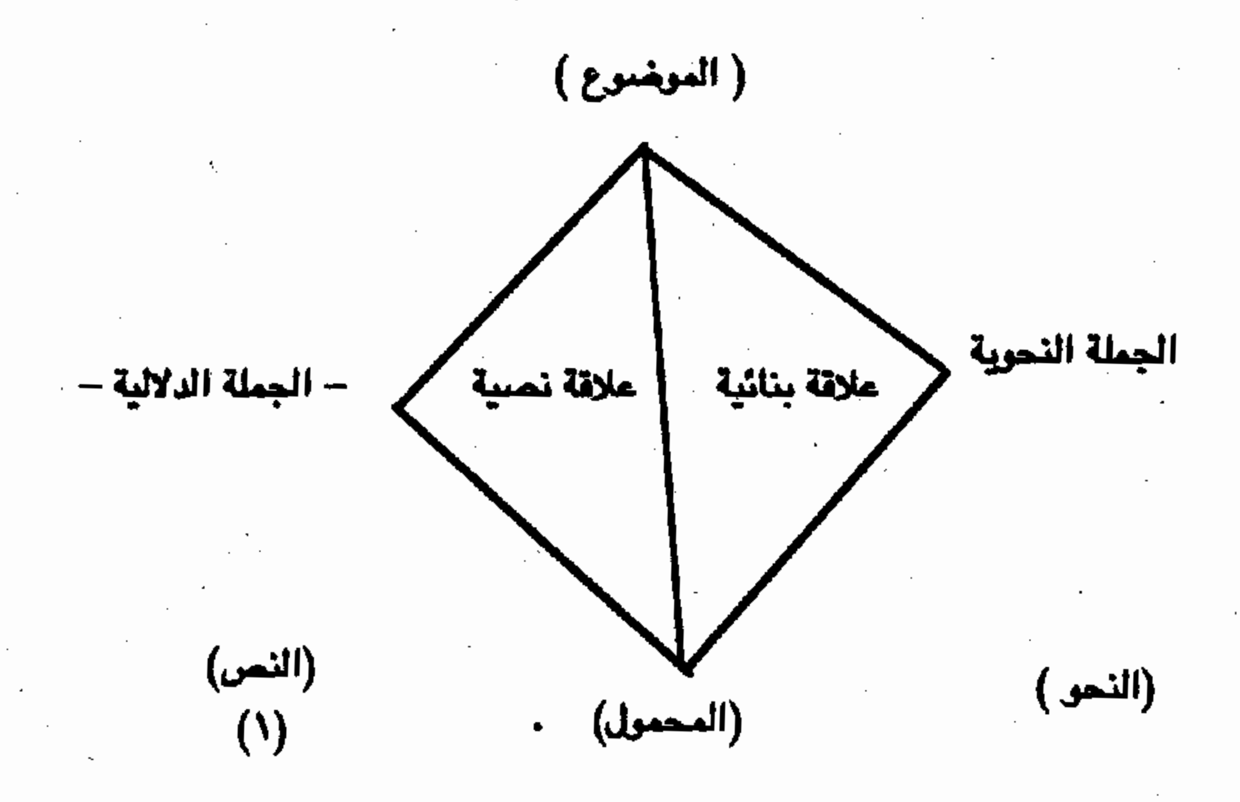
ثالث المفاهيم تلك خاص بالممارسة النقدية وأهم مقولاتها في العمل " الشعري " الحداثي خصوصا ، نكون أمام عدد من التقنيات التي تبدو متباينة ، والتي تقيم علاقات تلوح أكثر تباينا، وهو الأمر الذي يوهم بشتات البنية السطحية .. تفتت الشكل ... عدمية اللغة ... إلى آخر لائحة الاتهام الصادرة بشأن الحداثة الشعرية ، غير أن " النص " في تحويله الجمالي إلى دلالي يعمد إلي هذه التنوعات رادا إياها إلي وحدة / وحدات نوعية تتجاوز التقنية إلي فاعليتها والعلاقة إلي وظيفتها ، مرتكزا في هذا إلي فرضية محورية ، تخص طرائق اشتغاله ، تذهب إلي أن " الدلالة النصية " توازي في طبيعة انبنائها " الجملة " في تركيبها النحوي ، وكل نص " هو عبارة عن عدد مامن الوحدات الدلالية التي يسميها " تزفيتان تودورف " المتتاليات ، وتتشكل هذه الوحدات من جمل وظيفية ، وتقوم فكرتها " على وجوب التمييز " ... بين وظيفتين إخباريتين لهما أهمية دلالية ... وهاتان الوظيفتان تتمثلان في تلك التي يخبر عنها الموضوع (المسند

إليـه) Thema ، والتي تخـبر عن المـوضـوع وهـى المـحـمـول (المسند أو الخبر) Rhema [1] ، إننا هنا إمـام مقولات نحو منطقيـة راسخـة في تاريخ الفكر الإنسـاني [2] تقدم إمكاناتها خـارج حـقلهـا الأسـاسي ، وهـى إذ توظف في التـحليل النصي لاتتـجرد كليا من تاريخيتها وإنمـا تحـتفظ منها بمـايلائم حقل اشتغالها الجديد مكتسبة دلالات جديدة خاصة بهذا الحقل، كما يوضح النموذج التالي : –

(١) برند شبلنر – علم اللغة والدراسات الأدبية – ت : محـمـود جـاد الرب – الدار الفنية / القاهرة ط١ / ١٩٨٨ – (٨٥) .

(٢) يرى د / سـعـيـد بحيري أن المـقـولات النحـوية قـوانين أوليـة تضـمـنهـا مضامين الفكر وقد عبرت عنا كل لغة وفق خواصـها المـميزة ،، ثم هو يجعل الأقسام النحوية جزءا من تلك المقولات . ولاشك أنه بهذا يحررها من حـقلهـا اللغـوي مـدخـلاً إياها في حـقل أكـثـر سـعـة منه المنطق على السواء ، أعنى الحقل المعرفي .

د / سعيد بحيري – نظرية التبعية في التحليل النحوي – الأنجلو / القاهرة / ط ١ ١٩٨١ / (٧٧،٨٦) .



أولاً : الموضوع Topic

إن كل تفكيك لبنية رسالة لغوية بهدف إنتاج دلالتها يعني اكتشاف " المحور أو المحاور " الدلالية التي تسند إليها مجموع القيم الإعلامية في هذه الرسالة ، وهو المحور المطابق في آليات عمله النصي للوظيفية النحوية التي للمسند إليه ...

إن الدلالة النصية هي بنية كبرى تسهم في انبنائها العديد من " الجمل الدلالية " ، وهذه الجمل تتضمن علاقة النص وحده المسئول عنها ، ولذلك نصفها بالعلاقة النصية في مواجهة

العلاقة الإسنادية في الجملة النحوية ، ويمثل المرتكز الدلالي في تلك الجمل " المسند إليه " الذي تسند له التنوعات الدلالية للجمل ، وحسب العمل الشعري فقد يتضمن موضوعاً Topic واحداً ، أو أكثر من موضوع ، هذا هو الأغلب في شعر الحداثة، على أن نحذر فقد يكون هذا التعدد شكلاً من أشكال التكرار المقنع الذي يأخذ مفردات أو جملاً (نحوية) مختلفة ظاهريا ، بينما هي من المنظور النصي مجرد اغناء لدلالة الموضوع الأساسي.

ثانيا: المحمول Comment:

يعبر هذا المصطلح عن عنصر الإعلام المسند إلي "الموضوع " أي الذي يخبر عنه ، وهو يطابق على المستوى النحوي وظيفة " المسند " ، أو يكاد ...

وإذا كان الموضوع هو المرتكز الدلالي الذي تدور حوله الدالة النصية للجملة الوظيفية ، فإن " المحمول " ذو وظيفة شديدة الأهمية لبناء النص ، فيه تتوضح العلاقات وتنمو الدلالة ويظهر السياق ، وكما يمكن أن تتعدد " المواضيع " فإن الأصل في " المحمولات " أن تكون متعددة متنوعة ، وبعبارة أخرى:

---

(١) يمثل النموذج التخطيطي هذا مانقول به من توازي الجملة النحوية ومايطلق عليه " برند شبلنر " الجملة الوظيفية ، وتودوروف : المتتالية ونفضل قولنا "جملة دلالية " لنميزها عن الوحدة النصية التي تشبه المتتالية أكثر .

إذا كان تعدد " الموضوع " مجرد إمكان قائم ، يوجد أولايوجد فإن " المحمول" لامناص له من التعدد، اللهم إلا في أعمال شعرية قليلة تطابقت فيها الجملة النحوية مع الجملة الدلالية فكانت مكونات هذه مكونات تلك بلاأدنى فارق [1] ...

ولاتقتصر وظيفة " المحمول " على مجرد تحديد الدلالة المنتخبة من ضمن إمكانات " الموضوع " الدلالية ، وإنما – كذلك – يعمل علي التنبؤ بمستقبل سلوكه النصي في المستويات الأعلى من جملته الدلالية ، وأيضا بنمط العلاقات الممكنة بينه وبين " موضوعات " الجمل الأخري ..

إن معين التوازي الخصب بين " النحو العام " و " النحو النصي " ماينفك يقدم للأخير مقولات أساسية في بناء منهجه ..

ثالثا:" العلاقة الدلالية Semantic Relation

تتمثل العلاقة الإسنادية في " العلاقة التركيبية بين " مسند إليه "(موضوع) و " مسند " (محمول) .. وهي التي تربط بين عناصر الجملة ، ولاتتشكل جملة مابدونها"[2] ، وكذلك " العلاقة

(١) هذه أعمال نادرة جدا في مجلة الدراسة (إبداع) وليس لها أبعاد جمالية حتى يمكن طرحها للتحليل مثال قصيدة " خزعل الماجدي " " – أزرع يدك وأقطفها" ومثالنا منها : (أمام هذا الشعر الطويل الملتهب بسواده سجد المقص) أو (بلني على ذهب حي غير شعرها) إبداع – العدد : ١١ – السنة : ٩ نوفمبر ١٩٩٢ – (١١٠ ، ١١١) .

(٢) د / سعيد بحيري – عناصر النظرية النحوية – الأنجلو / القاهرة / ط١ /١٩٨٩ – (٤٢) .

الدلالية " هي تركيب دلالي بين " موضوع " و " محمول " ولاأمل للجملة – في النحو النصي – بامتلاك دلالة بدون هذه العلاقة ، غير أنه ثمة اختلاف جوهري بين العلاقتين : النحوية والدلالية ، فهذه الأخيرة تربط بين عنصرين غير محددين سلفا ، أو إنما الاشتغال النقدي على العمل هو الذي يحددهما ، ومن ثم فإن العلاقة الدلالية هي التي ترشح طرفيها للدخول في " جملة " بمايعنى أولية " العلاقة " على كل من " الموضوع " و "المحمول" وباكتمال العناصر الثلاثة : موضوع ومحمول وعلاقة نكون أمام " الجملة الدلالية " .

رابعا : الجملة الدلالية Semantic Sentence **والوحدة النصية** Textusal Unit:- تشكل الجملة الدلالية ، بطرفيها والعلاقة بينهما ، اللبنة الأساسية في البناء النصي وهذه اللبنة تندرج عبر علاقات بنائية بينها وبين سواها من الجمل في مستوى أعلى هو مستوى : الوحدة النصية " ، وقريب منها تعريف " تودوروف " للمتتالية Sequence : " كل نص قابل لأن يحلل إلي وحدات دنيا ، ومايمكن اعتماده مقياسا أولاً يميز به بين العديد من البني إنما هو نمط العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور "(١) وهذا المقياس – أي نمط العلاقات – يمثل قانونا أساسيا في التحليل حيث " معنى عنصر

(١) تزفيتان تودورف " الشعرية – مرجع سابق – (٥٨) .

مـافي الأثر (أو وظيـفتـه) هو إمكان تعـالقـه ... مع عناصـر أخرى" [1] .

أخيراً: البنية النصية / البنية الدلالية الكبرى Larg Seman-tic Structure : يقدم " سعيد يقطين " تعريفاً واضحا للبنية النصيـة في قـوله : " إن النص كبنيـة دلاليـة هي جمـاع بنيـات داخليـة يتكون منهـا .. يتم إنتاجـه ضـمن بنيـة نصيـة أكبـر .. وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية ، أو لنقل جـدليـة تقـوم على أسـاس التـفـاعل الذي يأخـذ طابع الـهـدم أو البناء[2] " وغنى عن البـيـان والذكـر " أن البنيـة الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص " [3] ، هذه الدلالة التي تتشكل من مجموع الوحدات النصية وماتمتلك من علاقات فيما بينها نستبطن مجموع الإجراءات النصية لتخليق الدلالة الشاملة التي تتميز بالتماسك والانسجام .

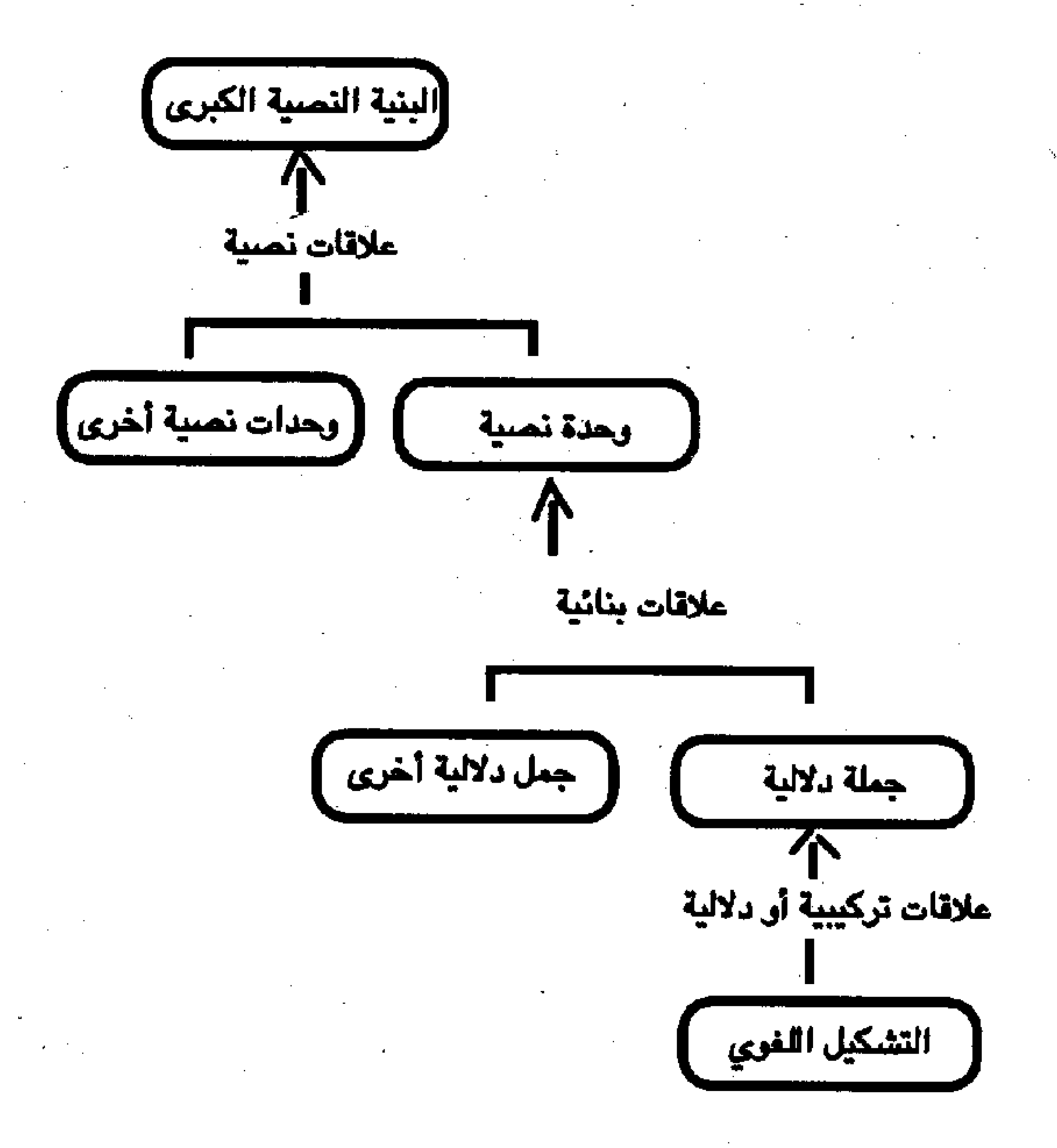
ويمكن إيضاح هيكلية " النص " في المخطط التالي :

---

(١) تزفيتان تودورف – مقولات الحكاية الأدبية – مجلة العرب والفكر العالمي – العدد :١٠ / مركز الإنماء القومي / بيروت / ١٩٩٠ –(١٠٣)

(٢) سعيد يقطين – انفتاح النص الروائي – المركز الثقافي العربي / بيروت / ط١/١٩٨٩ – (٣٢) .

(٣) د/ صلاح فضل – بلاغة الخطاب وعلم النص – (٢٥٦) .



(تمثل الأسهم اتجاه التحليل لبناء النص ، بينما يمثل الاتجاه المعاكس مسار الفاعلية النصية التي تبدأ من الكليات لترسم حدود المستويات الجزئية) .

بهذا المخطط يكتمل نسق مفاهيم " الشعرية " باعتبارها رؤية لطبيعة الاشتغال النقدي ، ومن الجلى أن هذه المفاهيم

وتعقدها راجع إلي تعقد مفهوم " الشعرية " ذاته وهو يقف نقيضا لكل مايمكن أن يقوم بترويجه - حسب فوكو - ضمن الأنساق المعرفية والاجتماعية والجمالية المقرة ، ويقف، أيضا مخلصا لمشروعه التحرري الذي يقوم على أساس نفي النقيض وتجاوزه وكما يقول " ماركيوز " : " إن الفن .. في مواقفه القصوى ، الرفض الأكبر، الاحتجاج على ماهو كائن ، والأساليب ، التي يجعل بها الإنسان يظهر ويغيب ويتكلم والتي يجعل بها الأشياء ترى ، هى أنماط من الرفض من المقاطعة ، من إعادة الخلق "[1] وهذا تحديداً هو مشروع شعرية الحداثة .

(١) هربرت ماركيوز - الإنسان ذو البعد الواحد - (٩٩).

التحليل

اختص التمهيد السابق بإقامة مجموع الإجراءات المنهجية ضمن جهاز تحليلي يتابع تفكيك بنية العمل ، بانيا في نفس الوقت ، وكذلك بنفس أليات التفكيك ، بنية النص الكبرى أو البنية الدلالية .

وقد تبينا كيف أن " النص " هو " بنية " تتضافر في صنعها ثلاث مستويات : - مستوى الجملة الدلالية بأطرافها الثلاثة : - الموضوع والمحمول والعلاقة البنائية بينهما ، وهى التي يتم تصعيدها إلى المستوى الثاني ، مستوى الوحدات النصية التي تقوم بينهما علاقة نصية أو علاقات نصية ، وهى التي يتم تصعيدها إلى المستوى الكلي : البنية النصية الكبرى ...

أولاً : الجملة الدلالية

إن معيار تحديد " الجملة الدلالية " معيار وظيفي باعتبار النص ، أي منظور إليه بالقدر الذي تسهم به " الجملة "[1] في البنية النصية الكبرى ، وهذا يعني أن " العمل " ليس ، ولا ينبغي له أن يكون ، مجموع " الجمل " ، بل إن " العمل " قد يحتوي على كثير من الجمل التى لاترتفع إلى مستوى الوظيفة الدلالية . فربما كانت ذات وظيفة محدودة على المستوى السياقي فحسب ، وربما تكون ذا وظيفة تكميلية " للجملة " على اختلاف "

(١) من الآن فصاعدا سوف نشير إلي " الجملة الدلالية " بقولنا : الجملة " بين علامتي تنصيص تميزها عن استعمالنا الجملة بإطلاق والتي سنعنى بها الجملة النحوية .   الباحث

الأعمال" الشعرية في بنائها الدلالي . كيف يمكن تطبيق ذلك المعيار الوظيفي إذن ؟؟ .

سبق القول في التمهيد أن العلاقة الدلالية بين " الموضوع " و " المحمول " هى التي ترشح هذين العنصرين لتكون جملة دلالية ، كما إن العلاقة البنائية هى التي ترشح " الجمل " المكونة للوحدة ، وإذن فإن مجرد تحديد " العلاقة" هو إجراء للمعيار الوظيفي في الوقت نفسه .

وفي شعر " الحداثة " نجد أن جماليات الغموض تعتمد على التشويش على وضوح هذه العلاقة ، الأمر الذي يطرح تماسك وانسجام " العمل " للشك من قبل القارىء ، ويتم التشويش من خلال نظام اللغة ذاته ، فمن خصائص اللغات الطبيعية أنها تشرط تنفيذها بقواعد ربط وقوانين إحالة تجعل من تماسك " الكلام " وانسجامه أداء لدلالته التي لايتفاضل جزء منه عن اخر في أدائها ، وعلى النقيض تماماً ، تتجلى حداثة الشعر ، فتتفاضل أجزاء " العمل " حسب مايراد له أن يدل عليه دون أن نعدم قواعد وقوانين الربط والإحالة ، فتماسك " العمل" وانسجامه يظل مجرد مستوى تركيبي لايتطابق ، بحال من الأحوال ، مع أداء الدلالة النصية ومن ثم كانت " الجمل " مركزا متناثرا بطول " العمل " تحمل دلالاته حملاً جنينيا لابد له من أطوار أخرى لتتخلق الدلالة الكلية ، أما مايزخر حولها من جمل

فتظل في المستوي التركيبي لها وظائفها التي لاترقى لتكون وظائف دلالية ...

يقول " عبد العظيم ناجي " :

المرأة الزنجية الضفائر ... القهوية الرائحة ... النوبية العينين ..

لاتزال تستحم خلف غابة من الرذاذ والدخان ، تسقط الشمس .

على معصمها ... تذوب في توهج الثديين والفخدين ، تستقر في استدارة .

الأحشاء ... تستطيل ... تنحني ... تولد في الصباح من إبهامها ...

ترقص حولها القنادس الملونة ... (١)

وخلفها يجلس قارب مزوق على سلاميات الماء .. مثل مالك الحزين ....

وانفتحت ستائر الصيف ... الربيع ... والخريف فوق ردهة الشتاء ...

---

(١) القنادس : ورد في " اللسان " " أن القندس " من تاب بعد معصية ، وهو من تعمد المعصية ، وهو من سار على وجهه في الأرض - ٣٧٤٩- ولم يرد مايدل على أنه طائر إلا في مادة " كندس " بمعنى طائر " العقعق" ابن منظور - لسان العرب (٣٩٣٦) .

فأقبلت كأنها فراشة تحمل في ريش توهجاتها كل طفولة الحقول .. بقعة

ضوئية ... قصيدة تحمل في أجفانها الخرافة ... النشوة والجنون ...

خصلة من زهرة الصنوبر البرية ...

تجردت فأصبحت لؤلؤة ... تحول المكان موجة كبيرة ، محارة سحرية ..

تحول الزمان علبة من الحرير ....

تحركت فأصبحت مسافة شعرية .. واحترقت كزهرة الفوسفور ... (١)

ثمة مايمكن أن يطلق عليه " السرد الشعري" ، وهو يمثل نمطاTyp في شعرية الحداثة وإذا كان " السرد "Narrative قد نشأ أول مانشأ داخل جنس " الرواية " الأدبي فإنه مع تطور واتساع الخطاب النقدي قد اتسع عن حدود هذا الجنس ، لتصبح السردية Narration مبدأ منظماً لكل خطاب ، وهي تتكون من بنيات هي المكونات الأساسية على المستوى العميق للعملية السيميوطيقية ، وبناء على هذا فإن هذا الخطاب يدخل ، ضمن مشروعه ، الخطاب الشعري بثوابته ومتغيراته " (٢) وذلك

---

(١) عبد العظيم ناجي – المرأة .. والميتافيزيقا – إبداع / العدد: ٦ / السنة ٦/ يونية ١٩٨٨ – (٣٧).

(٢) جاب لنتفلت – محافل النص السردي – ت : د/ رشد بنحدو – مجلة الفكر العربي المعاصر – العدد: ٥٤/٥٥ – مركز الإنماء القومي / بيروت / ١٩٨٨ – (٣٧) .

بإقامة فارق جوهري بين " السرد " والمسرود " أو المحكي ، حيث يعني " السرد " فعل الحكي المنتج للمحكي " .[1]

فطبيعة المحكي هي التي تحدد الجنس ، كان شعرا ، أو هو رواية ، أما فعل إنتاج المحكي فهو يشبه المقولات العامة التي تصلح للتطبيق هنا ، دون أن تفقد هذه الصلاحية هناك ، حيث تتضمن من المرونة مايمكنها من استيعاب الاختلافات الجذرية بين جنس أدبي وسواه ..

إن السرد الشعري ، اختصارا ، آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوي عماده الفعل والفاعلون أو " الوظائف" و "العوامل " – كما في النحو السردي – ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجاً لحكاية أو خبر ، وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة ، لايمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعري المميز للغنائية .[2]

إذن فالسرد واسطة بين التشكيل اللغوي والبنية النصية ،

---

(١) د/ محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي / بيروت / الدار البيضاء / ط١/١٩٨٥/ (٢٥٠) .

(٢) من المفيد الإشارة إلى شيوع هذا النمط من السرد الشعري في شعر الحداثة في محاولة لكسر انجذاب الشعر إلى تاريخه الغنائي ، حيث يهيمن صوت وانفعال المتكلم على التشكيل ، وبالتالي يتحدد العالم الشعري بدءا من المعجم حتى البنية الدالية وفقاً لهذه الهيمنة . وقد رعت حركة الحداثة هذه الحقيقة فكان النمط السردي أحد صور تجريبيتها من أجل عوالم شعرية جديدة .

وهذا تميز السرد الشعري من السرد الروائي الذي يكون هو ذاته البنية النصية ، وكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية التي سبق الحديث عنها ، وتقوم فيما بينها جميعا العلاقة البنائية التي ترفعها إلى مستوى الوحدة .. الوحدة هذه التي تنتهي عندها آليات السرد البنائية ويبدأ النص فعله البنائي وهو يجمع بين هذه الوحدات (السردية) ومن منظور شعري يتوقف الحدث وفاعله عن توجيه النص ، بل يتم إلغاؤهما لصالح دلالاتهما النصية .

وفي المثال السابق من قصيدة " عبد العظيم ناجي " يمكننا أن نتبين " فاعلاً " أساسيا واحدا هو " المرأة " / الموضوع بينما تتعدد " الوظائف " / المحمولات ، ومع الموافقة على أن ؛ الفاعل " هو دائماً شكل فارغ ، تأتي " المحمولات " فتملأه [(١)]. موافقة مشروطة بنبية كل تنظير للإبداء ، فيمكننا أن نكتنه كيفيات بناء الجملة الدلالية : -

أولاً : الموضوع / الفاعل - المرأة

إن تحديد " الموضوع / الفاعل " في السرد الشعري هو بمعنى اخر، تحديد لمكون دلالى في حالة انتظار لإقامة علاقة

---

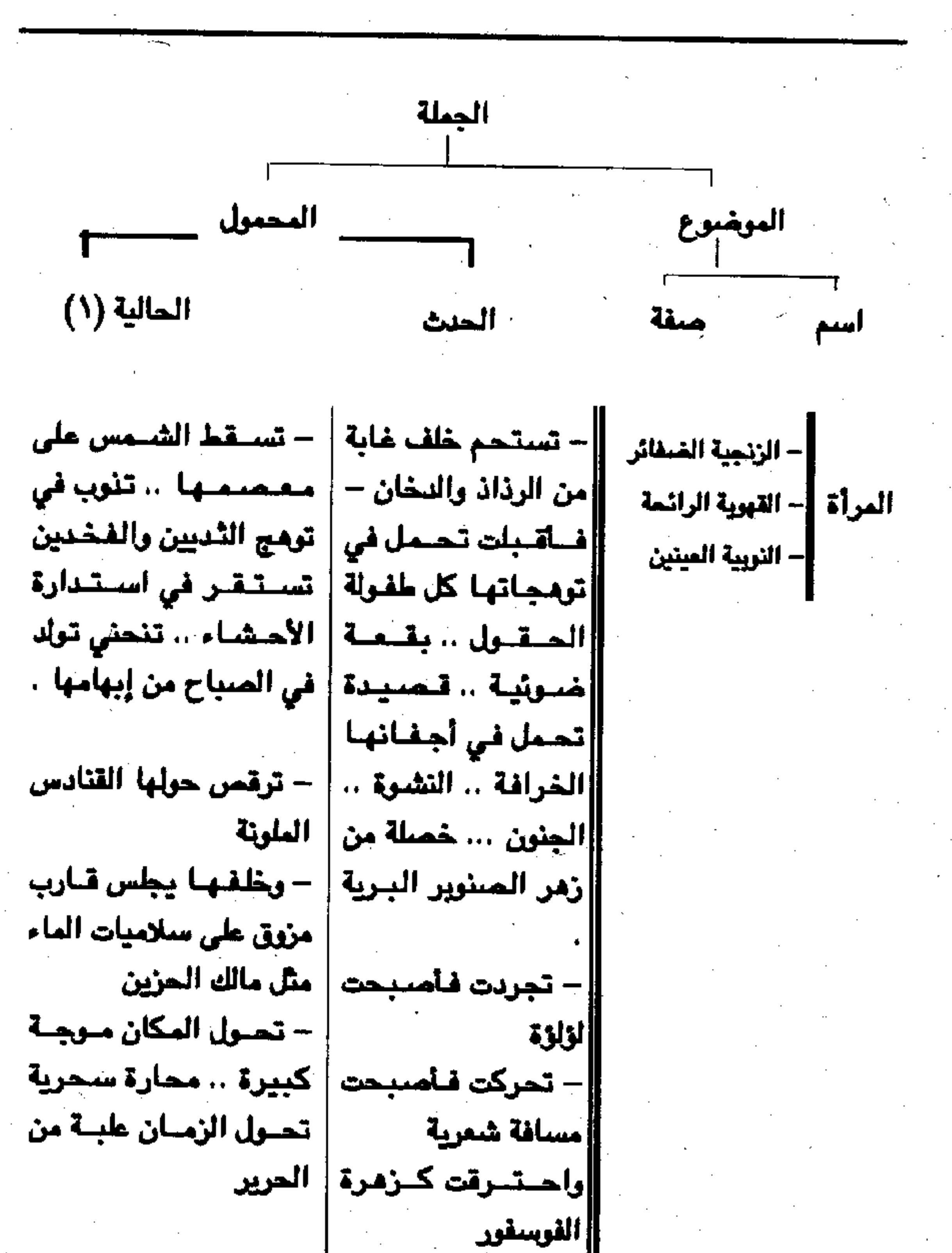
(١) عدنان بين ذريل - النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨٩ - (١٤٤) على أن مسالة " الفارغ" و " الملىء " منظور إليها في ضوء البناء الكلي على أساس الإسهام الوظيفي . الباحث

دلاليــة بينه وبين مكون دلالي آخـر ، وأفق هذا الانتظار يتــسع أكثر فأكثر كلما كان هذا الموضوع في حالته اللغوية المثالية أي غير محدد إلا كإمكان ، وكلمة " المرأة" لاتفيد أي تحديد سوى للجنس ، وفي حين يؤدي " الوصف" وظيفة تعيينية نجد وصفها بـ " الزنجية الضفائر ... القهوية الرائحة ... النوبية . العينين " لاتفيد إيضاحاً أكثر من موصوفها ، ونظل في دائرة " الجنسية " وهذا تحديدا هوأفق الانتظار الدلالي للعلاقة .

ثانيا : المحمولات :-

إن تعدد المحمولات ليس مجانيا في القصيدة من نمط السرد الشعري ، فثمة صلة لغوية بين عمومية " الموضوع " ولاتحدده وبين كثرة " محمولاته " ، ووظيفة فنية أخرى نجدها في هذه الصلة ، حيث يراد قطع اللغة الشعرية عماقد يتماس معها من سياقات للموضوع حال تحديده بالعلمية مثلاً : " ليلى – هند – عائشة .. " ، إضافة إلى قصر ، الموضوع " على أفعاله / محمولاته حيث محل الرعاية ومناط الأهمية هو " الحكي [1]" ويمكننا تبين أربعة محمولات في المثال السابق نلحقها بالموضوع . في " المخطط التالي :

(١) من الممكن التوسع في هذه الفرضيات إلى مدى أبعد ، ليس من هم الدراسة ، لكي يتوضح الفارق الجلي بين الغنائية في الشعرية الكلاسيكية ، وبين نمط السرد الشعري في شعرية الحداثة ، وسوف تجلى المقارنة ، وفقاً لحدس الباحث ، أبعاداً أعمق في توظيف اللغة ، بل في الرؤية إلى اللغة : هل هي وسيلة تعبير (الكلاسيكية) أم أنها إمكان تعبير (الحداثة) وستمس القضية بالتبعية التقاليد الأدبية . الباحث .



(١) سبق القول أن الجمل النحوية التي يتركب منها العمل ليست بحال من الأحوال هى " الجمل الدلالية "وهذا يعني كما تم استنتاجه أن بالعمل

يغيب عنصر جوهري من عناصر البناء السردي عن هذا المخطط ، هذا العنصر هو " الزمن " فإذا كان لافاعلين بدون مكان فلافعل بدون زمن (وهذا نمط آخر من الجمل غير الدلالية المساهمة في تأسيس المحمول) ، ثمة زمنان ، زمن أدبي متشكل لغة في العمل ، وزمن سردي [1] " هو الخصائص الزمنية للبناء السردي ، ولايتم رصد فعاليته البنائية إلا ضمن العلاقات النصية بين " الوحدات " أي على مستوى " البنية الدلالية الكبرى " - النصية .

مايعنينا في هذا المستوى من الجملة الدلالية هو الزمن الأدبي - أو الشعري لافرق - المتشكل لغة في العمل ، وهو في المثال السابق يمكن أن نسميه : زمن غيرمباشر (لاتزال تـ ..) وزمن مباشر (وانفتحت ستائر الصيف ... الربيع .. والخريف فوق ردهة الشتاء فـ ...) ويبدو الزمن غير المباشر معنيا

= العديد من الجمل غير الدلالية ، وقلنا أن لها وظائف أدنى من وظيفة " الجمل الدلالية ": تتحدد حسب طبيعة كل عمل ، وتمثل خانة " الحالية " التي استحدثنا مصطلحها تعبيرا عن وضعية المحمول مثالا لهذه الجمل غير الدلالية ، وهذه الوضعية تؤطر الأفعال / المحمولات ضمن سياق يضيف إلى دلالاتها ، بل يصل الأمر إلى حد أن تكون " الحالية " هي الحاملة لنتيجة علاقة الموضوع بمحمولاته " كما سنرى .

(١) يراجع في هذا الصدد : حوسيه ماريا - نظرية اللغة الأدبية - ت : د / حامد أبو أحمد - مكتبة غريب / القاهرة / ١٩٩٢ - (من ٢٨٤ إلى ٢٩٠) .

بتأسيس راهنية فعل يوشك أن ينقضي ، ولهذا الوشك يختصر " المحمول الأول " ويكثف إلي أبعد مدى من الإختصار والتكثيف " تستحم خلف غابة من الرذاذ والدخان " بينما تستثمر " الحالية " هاتين السمتين فتقوم بتقديم معادل تفسيرى لهما وهى تتخطى " المحمول " لتتضمن " الموضوع " بؤرة دلالية في بنيتها [(١)] - أي مركز عملية الإبلاغ - حيث " المرأة " ذات وجود كوني ، بل منها تنبثق ظاهرات الكون وفيها تغيب ، غير أنه لاشيء حتى هذه " المرأة " الميتافيزيقية ، إلا ويحمل نقيضه داخله أو على مسافة منه ، فانتخاب مفردة " الشمس " بشروقها وغيابها يؤثر على هذا النقيض الذي يتجسد أكثر في دلالة " القارب " الكامنة ليس فيه ، ولكن في العلاقة التشبيهية بينه وبين " مالك الحزين " .. ومن سياق الحالية هذا تتوضح غابة " الرذاذ والدخان " حيث تستحم المرأة .. إنه المكان بالقوة - كما يقول الفلاسفة - .. العالم في سديميته وعمائه بالنسبة للسارد (إن الرجل يرادف السارد بحضوره جنسيا - كنوع -

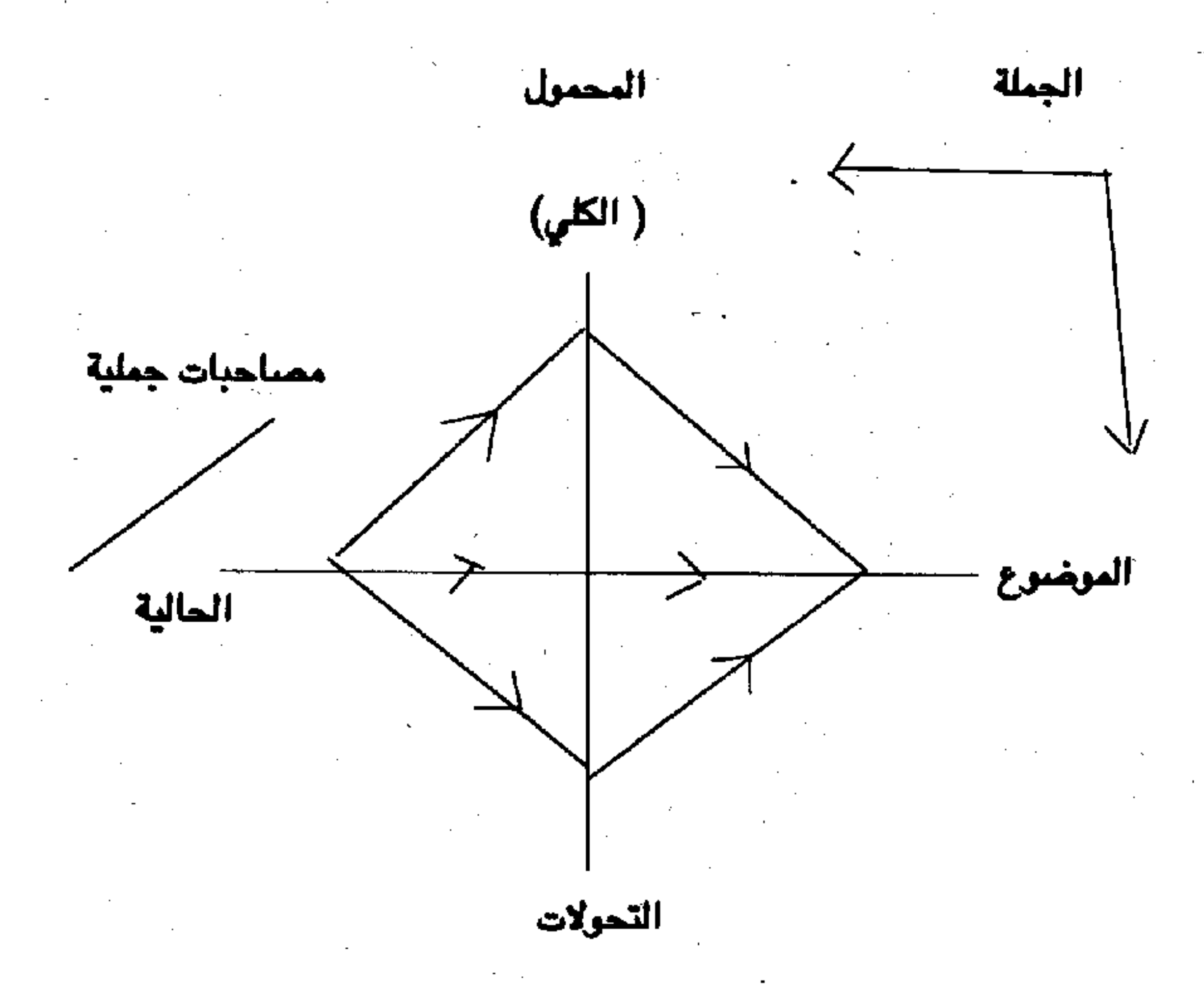
(١) مفهوم " البؤرة " من المفاهيم التي قدمها النحو الوظيفي Functional grammar ويتضامن مع " الإقتضاء " ليشكلا معا جانبا من جوانب التمثيل الدلالي للجمل على اعتبار أن الاثنين مفهومان دلاليان ، ويتم استخدام مفهوم البؤرة Focus في الإطار الذي حددته " التداولية " أخيرا يراجع : د / أنور المتوكل - الوظائف التداولية فى اللغة العربية / دار الثقافة / الدار البيضاء / ط١/١٩٨٥ - (٩) .

لتنكشف إحدى علاقات الغياب الدلالية) .. .. ويدخل الزمان المباشر لاغيا كل زمنية أخرى سوى فصل الماء / اللقاء الخصب بين "السماء / الرجل " " والأرض / المرأة " ، وتحضر الأفعال الإنسانية بدورتها الزمنية الغائبة : مستقبل ← مضارع ← ماضي (عدم) ، ذهاب في طريق واحد واتجاه وحيد ، وتتحول " المرأة / الميتافيزيقا " إلى " امرأة " قد تحمل في صفاتها بعضا مما كان لها ، إلا أنها تتحول وتقع في الزمنية الفانية : " أقبلت " ..

أما المجهول الثالث : (تجردت ... تحركت) فخاص بتجسدها الجمالي من وجهة نظر " الرجل / السارد " ..تتجرد فتكون لؤلؤة ، إلا أنها عندما تتحرك (في الزمن) تتوهج للمرة الأخيرة محترقة ، إن بين الحلم وحضوره مسافة مابين الحالم والحلم نفسه (مسافة شعرية) تحيل كل شيء إلي مجازمهما كانت واقعيته وحقيقته ، ومن ثم يخرج المكان عن تمكنه فيصبح موجة ، ويختزل الزمان في مدة الحلم ليصبح علبة من الحرير حيث يحتفظ " السارد " برماد أسطورته .

يمكن الآن أن نسائل " الجملة الدلالية " السابقة عن كيفيات إنبنائها إن الموضوع /المرأة ذات الصفات العامة جدا يتعالق مع محمول يمكن أن نطلق عليه ميتافيزيقا المرأة ، غير أن هذا المحمول الكلي يمر عبر الزمنية الأدبية بثلاثة تحولات لتكون

أمام نقيضه فيزيقا المرأة .. هذا التناقض في ذاته إلغاء لطرفيه لصالح القضية الجديدة : الوفاء لرماد الأسطورة المحترقة ، وتخترق تتابعات تحول المحمول الكلي عدة جمل تعمل على شرح التحول ذاته والتحديد النصي للموضوع المحدد جنسيا بتعميمية فضفاضة .



وغنى عن القول أن العلاقة الدلالية المصعدة إلي المستوى البنائي بين الجمل هى ناتج تضافر طرفي الجملة الدلالية

بمصاحباتها من زمنية وحالية ، ويمكننا الحديث ، إذن ، عن "نص" يتضمن عدة جمل دلالية - محدودة في الغالب - تصاحبها مجموعة جمل أدنى من أن تكون دلالية تصنع لكل "جملة سياقها" تحولات وانتظاما .. أما مستوي الترابط Coupling الدلالي فيقع في طرف المحمول المتعدد من الجملة ، حيث العلاقة الدلالية هي ترابط الطرفين ، ونظرا لتعدد المحمول فضلا عن تنوعه فإن على المحلل أن يفتش عن " الترابط " فيه ، وقد وفر الزمن اللغوي للأفعال في انتقالها من " المضارع " إلي " الماضي " (وهو اتجاه طبيعي ، حيث الزمن الطبيعي في مروره يحول كل راهن إلى ماض وكل مستقبل إلى راهن ، وهكذا في دائرة منغلقة أبداً) ، ويضاف إلى الاتجاه المحدد للزمن نجد (فاء السبب) تقيم نسق التحولات على قاعدة السبب والنتيجة لمنطقة جماليات الإغراب :

" فاقبلت ... تجردت فأصبحت .. تحركت فأصبحت " ولتقيمْ اتجاه الصيرورة مطابقا للاتجاه الزمني .

وليست كل " الجمل الدلالية " تحتوي على هذا الترابط التركيبي فمثلاً " نص " حسن طلب " - أية جيم - يعتمد على ترابط من نوع آخر كما سوف يتضح ..

.. إن توزع الجمل في " النص " على مستويين ، مستوى دلالي تمثله " الجملة الدلالية " ومستوى سياقي تمثله "

مصاحباتها" قد أوضحه متعمدا بعض الشعراء فنزع " الشعرية" تماما عن الجمل المصاحبة وحصرها في وظيفتها التسييقية للجملة الدلالية ، فصارت تفسيرية إلي مدى بعيد وقصر الشعرية على " الجملة الدلالية " ليقوم المستوى الأولى للنص على وظيفتين : الوظيفة التفسيرية والوظيفة الشعرية ، والإثنتان لكل منهما إسهامها في تشكيل الدلالة النصية ..

يقول " حسن طلب " : " لم يضطهد حرف مثلما اضطهدت الجيم ، وإلا فدلوني أيها الشعراء النحارير على جيمية محترمة في الشعر العربي كله من " الأفوه الأودي " إلي " الأفوه الطهطاوي " باستثناء جيمية " ابن الفارض " : (لاخير في الحب إن أبقى على المهج) فتشوا إن شئتم في شعر " امرىء القيس " و " الفرزدق " و " المتنبي " و " أبي العلاء " ولكم بعد ذلك أن تشكروا لهذه الأية أنها أضافت إلي تراث العربية جيمية ثالثة معتبرة .

جيمي أنا جيم الوشيجة
ليست كجيم الجاهلية فى الحدوج أوالهوادج
لاولاجيمي كجيم من " جهينة " و " البراجم "
لاولاجيمي ك " جعفر" أو " خديجة "
جيمي مدملجة العجيزة أو مزججة الحواجب
إنها جيم خداجة بهيجة

جيمي مناجاة وهملجة وجندلة

وأبراج محدرجة وزيجة [1]

(مدملجة: مكتملة الاستدارة – خدلجة : رياء ممتلئة الذراعين والساقين – هملجة : سريعة في بخترة – محدرجة : ملساء) .

" الموضوع " هو " الجيم " حرفا لغويا ، وبرغم أن الشاعر ينسبه لنفسه : " جيمي " فإنه يمكننا مادمنا في دائرة الحروف – أن نغلب (الجيم) باعتباره مقطعا طويلا، على المستوى الصوتي ، على (ياء النسب) وذلك لكونها حركة ملتحقة بالصوت الصامت ..

وصوت " الجيم " في العربية القديمة : صوت مجهور مرقق شديد [2] وفي الفصحى المعاصرة : صوت مركب مجهور مخرجه الغار [3] ، وتهمنا صفة " الجهر " أي اهتزاز الوترين الصوتيين بما يعني تحمله بطاقة صوتية أكبر من الأصوات المهموسة ، فإذا أضفنا مسألة أنه مركب (الصوت المركب الوحيد في العربية) أمكننا تمييز هذه الطاقة الصوتية فيه

---

(١) حسن طلب – الجيم تتجع – إبداع / العدد : ١٢ / السنة : ٩ / ديسمبر ١٩٩١ – (٥٥) .

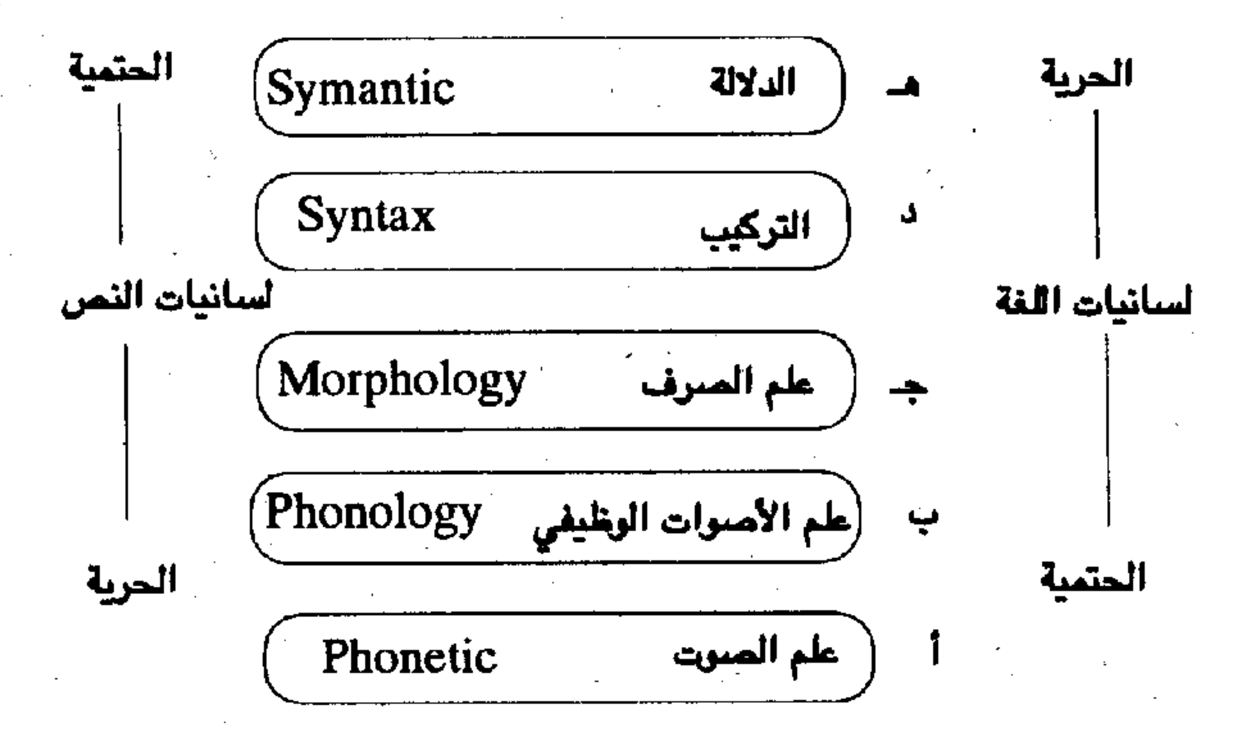
(٢) د / تمام حسان – اللغة العربية معناها ومبناها – الهيئة المصرية العامة – القاهرة – ط١ – ١٩٧٩ – (٥٩) .

(٣) د / تمام حسان – اللغة العربية مبناها ومعناها – (٧٩) .

بمسافة زمنية أطول من سواه .. هذا من الناحية الصوتية ، أما من الناحية الحرفية أي الأيقونية Iconism فقد كفانا الشاعر نفسه مؤنة البحث في دلالاتها قائلاً في جمله التفسيرية : .. "

"خصوبة الجيم وقد استدار بطنها كالمرأة الحبلى وانطوى هناك في المركز على نقطة يتيمة كالخلية الأولى للجنين الحي؟![1] وتتضافر الدلالات الأيقونية للحرف مع الحمولة المعرفية للصوت لتشكل أفق انتظار المحمول الذي يأتي حين يأتي حاملاً الموضوع في نسيجه الصوتي إضافة إلي مايحمله من دلالة ، ولأن " الشاعر " يؤسس للجيم أبجديته كما سبق أن أشار إلي " .. أن الجيم ليست مجرد حرف مافي أبجدية ما ، بل هى أبجدية قائمة بذاتها ،إنها سر الوجود ، وكماله الشخصي " [2] ومن ثم فهو يضمن " الموضوع " في محموله ليصبح الوجود الصوتي للأول في الثاني هو العلاقة الدلالية بينهما .. تبدو صفة " الدلالية " حين نطلقها على العلاقة في "جملة " من هذا النموذج خادعة إلي حد بعيد ، فالشاعر قام بداية بعملية قلب جوهري لمفهوم اللغة بتأسيسه للجيم بهذا القدر من الشمول والكلية ، لنتأمل هذا الهيكل لتراتبية اللسان من الحرية إلي الحتمية ، مقابلاً بعملية القلب التي أحدثها الشاعر :

(١) حسن طلب – الجيم تتجع – (٥٩) .
(٢) حسن طلب الجيم تتجع – (٦٠) .



إن " الشاعر " ، وقد فاضل بين الأصوات اللغوية حرا . فاصطفى " الجيم " لنصه يدخل في عدة حتميات تتدرج به ، عكس تدرج النظام اللساني [(١)] حتى يصل إلي الإلزام أو الحتمية الكاملة داخل المعجم الذي يمثل مطلق الحرية ، فقد ألزمه صوته المصطفى أن تكون " الوشيجة " لاالعلاقة ، و"الجاهلية " لا الأمية ، والحدوج " و " ليس " المحاجر " ويمكننا الاستمرار في البدائل المعجمية الوافرة التي نفاها الاختيار

(١) يلاحظ أننا في المربعين " د" و " هـ " لم نستعمل كلمة علم (اللاحقة Logy) فبالنسبة للتركيب عد لنا حتى عن كلمة نحو Grammar فمساحة الحرية المتاحة في اتباعه هي إحدى عناصر النظام اللساني حسب القوانين التحويلية ، وكذلك "الدلالة " ، وإنها لعلم ، غير أننا ننظر إليها دلالة للتركيب وليست دلالة مطلقة . الباحث .

الصوتي الذي التزمه الشاعر لاكالتزام جمالي فحسب ، وإنما كرؤية للوجود ، ومن ثم فالعلاقة الصوتية التي يقيمها تضمن " المحمول " للموضوع " في بنيته الصرفية والنحوية حاملة كذلك لما يؤهلها لامتلاك صفة الدلالية ، وفي الوقت الذي تكون " الجملة الدلالية " بمكوناتها الثلاثة خاصة بتأسيس رؤية "جيمية " إيقاعية ودلالية ، وبتحفظ جمالية ، إذ يقابل بين " جيمات " الاخرين و " جيماته " هو ، دون أن نلمح مقابلة دلالية فارقة بينهما ، اللهم إلا مجموعة المفردات (المحمولات) الموسومة أنثويا ، ويهدف الشاعر إلي أن تكون المقابلة بهذا الشكل الذي يكاد لولا التركيب ، أن يكون مقاربة ، وذلك من أجل أن يلقي تبعة الفرق على هذه الجمل الشارحة التي أوقفها في أقاليم الاستعمال النفعي للغة مؤطرا بها مملكته الجديدة : الشعرية التي تكتشف جوهرها في مركزية الإصاتة (جيم) ، ليوقفنا على مبدأ حداثي ينفرد به بين رفاقه ، هو ماأسمته " سيزا قاسم " : مادية العلامة ، برغم أنها قد أجهضت ، أو لم تستثمر هذا المبدأ ، تقول " سيزاقاسم " حول ديوان " حسن طلب " إن " التوقف عند أصوات الكلمات هو الخطوة الأولى نحو اكتساب وعي بمادية الكلمات ، وهذا لايتم من خلال إدراك الكلمة بوصفها وحدة سيميوطيقية ، أي علامة تدل على معنى من جانب ثم تحيل إلى سيء خارج إطار اللغة من جانب آخر ..

فالمطلوب هو أن نتعامل مع العلامة من منطلق ماديتها ... نتحسسها في كيانها المادي .. لنكسبها بعداً فيزيقيا جديدا يحولها من علامة إلى شيء ... ثم بعد ذلك نعيد إليها صفتها السيميوطيقية من جديد " [(١)] إن الأمر في النهاية عند " سيزا" ليس أكثر من معاناة فيزيقية ، لابد منها ، لاستحقاق العودة مرة أخرى إلي ميتافيزيقا الدلالة ، ومأبعد هذا الأمر عن النوايا الإبداعية لنص يمتحن كل العلاقات التي أفرزتها الحتمية الصوتية في الحياة اللغوية ، كلا في الحياة الإنسانية ، من خلال انتخاب صوت لغوي انتخابا حرا ، ومركزته في القلب من اللغة بكل مستوياتها لتتكشف له عن كل حمولاتها السلطوية (يراجع الديوان جميعه) [(٢)] .

مايهمنا هو هذا النمط من " الجمل الدلالية " الذي يبلغ حدا من التطرف التجريبي فيقلب مفهومات اللغة ، ومن جهة أخرى يصل حدا من التطرف التجريبي فيكشف بفداحة عن تلك الظاهرة التي بدأنا منهـا تناول نص " حسن طلب " وأعنى تضمن العمل الشعري على عناصر (جمل) غير دلالية ، فيصل الشاعر أقصى درجات الكشف عنها فيحرمها من الشعرية في

(١) سيزا قاسم دراز – آية جيم – مجلة " ألف " – الجامعة الأمريكية – القاهرة – العدد ١٩٩١/١١ – (١٢١) .

(٢) حسن طلب – ديوان : آية جيم – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩١.

خطاب عادي ، برغم وظيفتها على المستوى الشعري ...

وقبل أن ننتهي من هذا النوع من " الجمل " واتساقا مع تجريبية " حسن طلب " تنبغي الإشارة إلي أن ثمة نصوصا تهدر في بنائها هذا المستوى من النص ، ليكون المستوى الأولى لبنائه الدلالى هو الوحدة النصية ، وهذا نمط يميز إبداع الشاعر " حلمي سالم " خاصة في قصائده الأخيرة التي تبدأ من " الليلكي " (١٩٩١) ، إن هذا النمط من " الأعمال " الشعرية يندرج تحت مانطلق عليه " النمط الفضائي " وسيأتى تفصيله في الجزء الخاص بـ " الوحدة النصية " .

وتمثل العلاقة الحوارية نوعا علائقيا متميزا بين طرفي "الجملة " في شعر الحداثة عند تحليل نمط الدراما الشعري : -

ينبني النمط الدرامي على الشخصيات (أو الأصوات) ، وهذا يعني أن الجملة الدلالية ليست أحادية البعد ، وإنما ، بماأنها حوارية ، تتضمن " شخصيتين " (أو صوتين) يمثل الواحد منهما " موضوع " الآخر ، أما " المحمول " فهو مقول الشخصية الفاعلة لأحد طرفي اللغة الحوارية ، ويتبدى الصراع الدرامي في تناول أحد طرفي الحوار الطرف الآخر " موضوعاً " لمقوله (محموله) الخاص ، وباكتمال الصراع جزئيا - على المستوى الحواري - نكون أمام جملة دلالية واحدة ..

يقول العراقي " عبد الرازق عبد الواحد " :

١– ماأسرع ماتركض للموت
تختصر الدرب إليه
وتهيم عليه
كأن الموت كذا ...
شربة ماء تشربها
ثم تغفو
وتنهض من بعدها بطلا
هكذا تتجير
تأتي لأقسى التجارب
تمسكها من نهاياتها
افتعرف أي المسالك يسلك من يقبلون
على الموت
٢– أعرف صدام لازم
لم يأته الموت في غفلة
أو بطرفة عين
ولااختصر الدرب
إلا بمقدار ماخط تلك الرسالة
وضع الموت في متناوله جرأته
ثم حاصره
١– وتوهمت أن شهادته محض موت

كأن المسافة بينهما ليس فيها سوى
وقع أقدامه
٢- الويل لك
ماقال ماتقول حتى الله
كأنما كلفت أن تفرغ الموت من فحواه
أينا الآن متهم بالتساهل
هذى القصيدة وهى تقطع أوردتي
ثم تمطرها واحدا واحدا
أم وميض اتهامك [(١)]

إن التعدد الصوتي ليس سمة شكلية وإنما هو تباين على مستوى الموقف الفكري والرؤية للعالم ، بمعنى أنه لايتضح إلا على المستوى اللغوي التبادلي بين طرفي الحوار ، والحوار السابق نموذج مثالي ، وهذا سبب اختياره ، للجملة الدلالية (الحوارية)، والجمل المصاحبة وتحول هذه المصاحبة إلي عناصر مكونة للجملة الدلالية ذاتها بفضل الطرف الآخر من الحوار .

إن من طبيعة الحوار ، ماقد سبق الحديث عنه من تناول أحد طرفيه الطرف الآخر موضوعا لمقوله ، فالصورة القاعدية له

(١) عبد الرازق عبد الواحد " الاختيار " - إبداع - العدد : ١٠ - السنة : ٣ نوفمبر ١٩٨٥ - (٣٩ ، ٤٠) .

هي: – ص ١ : أنت ..

ص ٢ : (بل) أنت ... (ص = صوت)

فيتصارع الصوتان على المفاهيم المغلوطة قصدا ، أو دون قصد ، لكل منهما عن الآخر إلا أن المثال يحرف القاعدة فتكون : – ص ١ : أنت ... (بداية الحوار)

ص٢ : أنا (جملة مصاحبة)

ص ١ : إذن أنت ... (تحول الجمل المصاحبة لمكونات)

ص ٢ : (بل) أنت (المواجهة) .

فيتعدل الحوار حسب النموذج الأساسي للحوار ، وهو نموذج لايتميع بالقانونية ، غير أنه يمتلك نسبة عالية من الاطراد تجعل منه أساسا صالحا لتحليل معظم الحوارات خاصة الدرامية مطلقاً ، ونستعين به هنا نظرا لتوفر عنصر الصراع في البناء الحواري : –

شكل حواري

ص ١	موضوع (ص٢) تركيب محمول (مقول ص١)		موضوع (ص١) تركيب محمول (مقول ص٢)	ص ٢

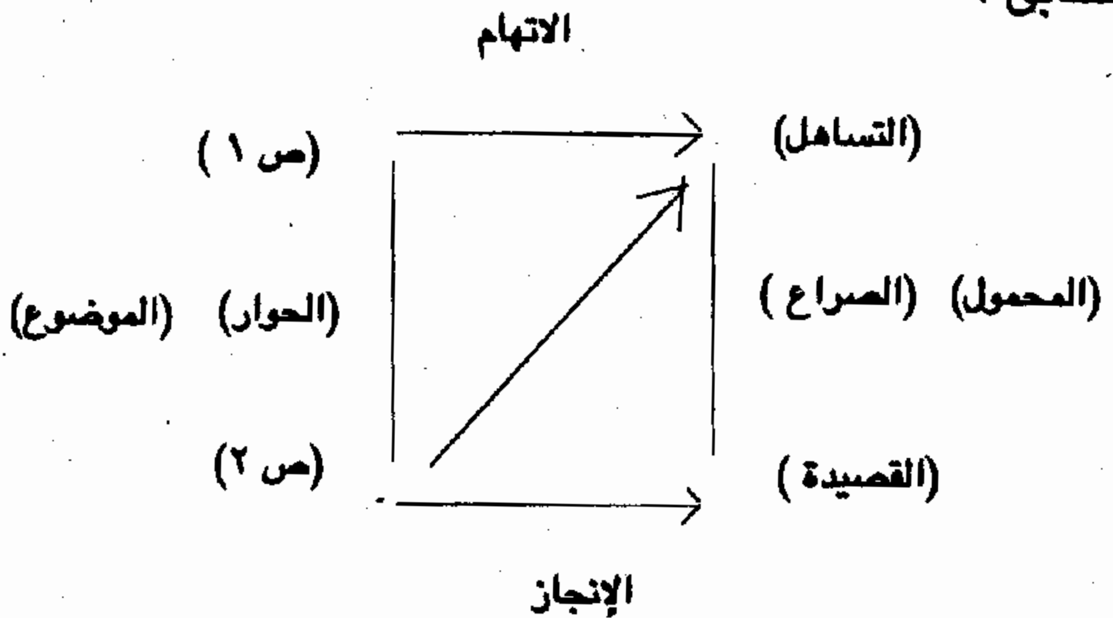
صراع دلالي

(تمثل الأسهم الداخلية الوضع الطبيعي لفعل الكلام كتعبير عن الذات)

يتميز " الحوار " في الشعر بمساحة زمنية أكبر من تلك المتاحة للحوار المسرحي ، نظرا لأن الهدف من الحوار يظل مرتبطا بأسلوبيات الجنس الأدبي المميزة ، وحيث أن الصراع الدرامي مكرس بواسطة الحوار الشعري من أجل إنتاج دلالة شعرية تنفي نقيضها بتضمنه بنائيا داخلها حسب وضعية خاصة ، لذلك نجد أن الزمن الحواري موزع حسب مقتضيات الدلالة الكلية ، وليس تبعا لنمو الصراع بين طرفي الحوار ، وهو الأمر الذي يدخل مصاحبات " الجملة الدلالية " في بنية الحوار .

إن الجملة الدالية في (ص١) تنحصر بين " ماأسرع ماتركض للموت " و " أفتعرف أي المسالك يسلك من يقبلون على الموت " ، غير أن الأداء الشعري ، في بعض الأحيان ، لايعرف الاقتصاد ، وكذا فإن هذا الاقتصاد ليس دائما شعريا ، لذلك نجد " الشاعر" يعيد نفس الجملة الأولى " تختصر الدرب إليه " مانحا إياها بعدا إنفعاليا للركض واختصار الطريق إليه : " وتهيم عليه " وبواسطة سخرية تمثيلية يتوصل إلى سؤاله الأساسي عن مدى معرفة (ص٢) بمسالك الشهداء الوعرة ، إن (ص١) يورط (ص٢) في الحديث عن ذاته بدلا من محاجته ، بينما هذا الأخير يمنح (ذاته) ومعرفتها للآخر / البطل موازيا بين اتهامات (ص١) يحاول توظيف معرفة (ص٢) تلك لإثبات

دعاوية السابقة فيتفجر الحوار ويتجلى الصراع وتبرز القصيدة محورا لهما : كيف يمكن لها أن تكون معادلاً جماليا للفعل البطولي .. هكذا تكتمل الجملة الدلالية بطرفيها : الموضوع والمحمول والعلاقة الصراعية فيما بينهما ويمتليء النموذج السابق :



على أنه ليس كل حوار في " شعر الحداثة " صراعا ، وإنما يكون في بعض الأحيان إنجازا تداولياً لشعرية العمل ، حيث لايمكن للدلالة النصية أن تتشكل من خلال صوت وحيد ، وهذا مانجده في كثير من شعر " إبداع" الحداثي ، يقول " عبد المنعم رمضان "

" العاشق : حين نصير عجائز نصبح ممحوين

العاشقة : ومتزنين

العاشق : سوف يقيم الله بناء رحبا
تحت المقبرة البحرية
العاشقة : وينفخ في أجداث الموتى
ينبعثون رجالا في صف
ونساء في صفين
العاشق : وينادى ياأبناء الله
يجيب الجمع : نعم
العاشقة : ينادي يافتيات الله
يجبن : نعم
العاشق : وإذا نادى يارمضان
يكون الجمع حليف للنسيان
العاشقة : وإن نادى يافاطمة
تطأطىء كل النسوة
يذكرن الأيام الأولى
والبستان
ورجلا عند الحافة
يرخى شركا فوق امرأة عند الحافة
العاشق : صرنا ممحوين
العاشقة : ومتزنين
العاشق : مات الرجل الواحد

العاشقة : يحيا الجمع

وماتت كل امرأة

العاشق : يحيا الجمع (١)

لايمكننا في نص كهذا الحديث عن صراع يفرض التعدد الصوتي ، غير أن الدلالة تشير إلي إمكانية وجوده في مكان ما منها ، حيث يتضافر صوتا العاشق والعاشقة في نسج موقف شعري ينفي ماسواه .. في الآخرين كما في نفسيهما ، ولاينعكس هذا الصراع النافي للأغيار - أشخاصاً وصفات في البناء الدلالي ، اللهم إلا بشكل غير مباشر ، فإنجاز الدلالة المشترك والموزع بين " الصوتين " على قاعدة مايجمع بينهما - " العشق " - والذي يمنحهما إسميهما - " العاشق " و "العاشقة" - هذا الإنجاز ينفي ماسواهما إلا ماكان مثلهما وهو مانلمحه فى النبرة العزائية : -

العاشق : مات الرجل الواحد

العاشقة : يحيا الجمع

وماتت كل امرأة

العاشق : يحيا الجمع

إضافة إلى مرتكز " العشق " ، نجد النسق الإيقاعي للعمل

---

(١) عبد المنعم رمضان - أنت الوشم الباقي - إبداع - العدد ١٠ - السنة : ٩أكتوبر ١٩٩٢ - ٥٩) .

كله يعتمد على دخول كل من الصوتين في بنيته ، بمعنى أنهما لم يعودا مجرد إشارتين فارغتين دلاليا اللهم إلا لتمييز فاعل القول ، ولكنهما بفضل البنية الإيقاعية هذه يتسعان عن الوظيفة الإشارية هذه ليمتلكا مشروعية الحياة داخل " العمل " وفعالية إنتاج الدلالة بذاتيهما كمابقوليهما ، إن " الصوتين " ينغرسان في بنية العمل جسدين شعريين يتحركان لغوياً داخلها .. يتحرك الصوتان بين نقطتين دلاليتين : عدم الاتزان ، والاتزان - (العاشق) - ويرتبط بكل نقطة بعد دلالي جديد هما : الوجود والمحو - (العاشقة) - وبين كل من النقطتين يمتد زمن هو النص كما سنتبين :

إن الجملة الدلالية (لن نلقي بالا إلي مقول كل صوت على حدة فما يجمعهما معا يمنع أن نميز بينهمافي إنتاج الدلالة) تبدأ من نقطة زمنية بلا ملامح غير أن دلالة اللغة تجعلها لحظة راهنة " حين نصير .. " فوجود العمل إذن راهن ، غير أن " اللغة" حين تفرض منطقها على ماسواها - كالواقع والمنطق وكذلك الزمن الطبيعي - تجعل الانتقال من زمن إلي سواه شيئا يرجع إلي قوة إنجاز ملفوظها ، ومن ثم يكون القول " سوف يقيم الله بناء رحبا" مغادرة للراهن باتجاه المستقبل ، حيث الاتزان والمحو .. والقيامة : " رجالا في صف " " ونساء في صفين " ، والذكريات " رمضان " و " فاطمة ، والزمن المستعاد

في فعل العشق " رجلاً عند الحافة يرخي شركا فوق امرأة عند الحافة " ، إنه اللاتزان القديم قدم بداية الجملة وزمنها الذي لاتتم العودة إليه أبدا مرة أخرى : مات (ماتت) – يحيا الجمع فقد صار الأثنان متزنين وممحوين .. لقد انسحبت القيامة المتخيلة ، غير أنها تركتهما في قيامة كالقيامة – لا" رمضان " ولا ؛ فاطمة " ، فقط هو الجمع – في زمن قبل القيامة نعم ، ولكنه بعد البداية بكثير ، أين إذن ، الموضوع " و " المحمول؛ وماهى العلاقة الدالية بينهما ؟

كما يتضح من التحليل السابق فإن العشق – فعلا جسديا – يمثل فردية " العاشق و " العاشقة " وخصوصيتهما ويشكل بهذا التصور " موضوع الجملة " أما ؛ المحمول " فهذا" الجمع" الذي يهتف له العاشقان بعد تجربة القيامة الرمزية ، ومابينهما يمثل الزمن الدلالي في علاقة دائرة ، ولكنها دائرة مختلة ، مركزها واحد وأقطارها متعددة ومفتوح بعضها على البعض .

.. ولاتتمتع " الجملة الدلالية " بالنسقية (التتابع والترابط والانسجام) بشكل جلي كما هو الحال في نمط " الوصف " الشعري .

الوصف في شعر الحداثة ..

في نفس الوقت الذي استلب " المنطق " اللغة ضمن قضاياه ومقولاته تمت عملية إفقار ناجحة للواقع ليصبح هذا الظاهر المدرك المقابل لعلاقة " الماصدق " في المعادلة " لغة " – منطق هو كل الواقع " ، وتنسحب جوانب أخرى من الواقع – ربما أكثر واقعية – إلي مناطق هامشية وربما معتمة من الإدراك الإنساني تحت مسميات مختلفة كالرمز والطقس والأسطورة ، ولم يكن تسليط معيار " الصدق " و ؛ الكذب " على قضايا (جمل) اللغة إلا إدراكا لإمكاناتها الهائلة في إبداع " المتخيل " ولايتحقق " ماصدق اللغة " – مرجعيتها للواقع الفقير – كما يتحقق في اللغة الوصفية التي تتضمن بحكم موصوفها – أو مرجعها – اختبار " ماصدقها " ، على أن محاكمة اللغة (الوصفية) إلي الواقع (الموصوف) مسألة غير لغوية إطلاقا"فللغات الطبيعية المقدرة على إنشاء عالم تشير إليه بتلك اللغة ، إذ تستطيع هذه اللغة أن تخلق عالم الخطاب والقول المتخيل ، والجزيرة المتوهمة ذات الكنوز من الذهب قد تكون .

موضوعاً مرجعياً ممكنا مثلها في ذلك مثل محطة القطار "[1] .

من هذا المبدأ اللغوي الخالص تؤسس الحداثة للنمط الشعري الوصفي إنحيازا لابداعية اللغة الطبيعية ، واكتناةً في نفس الوقت لماهية الظاهرة الواقعية ، حيث يختلط الميتافيزيقي بالفيزيقي ، ويفتني الأسطوري بالعادي ، ويتعايش السحري واليومي في علاقة الإنسان بالواقع .

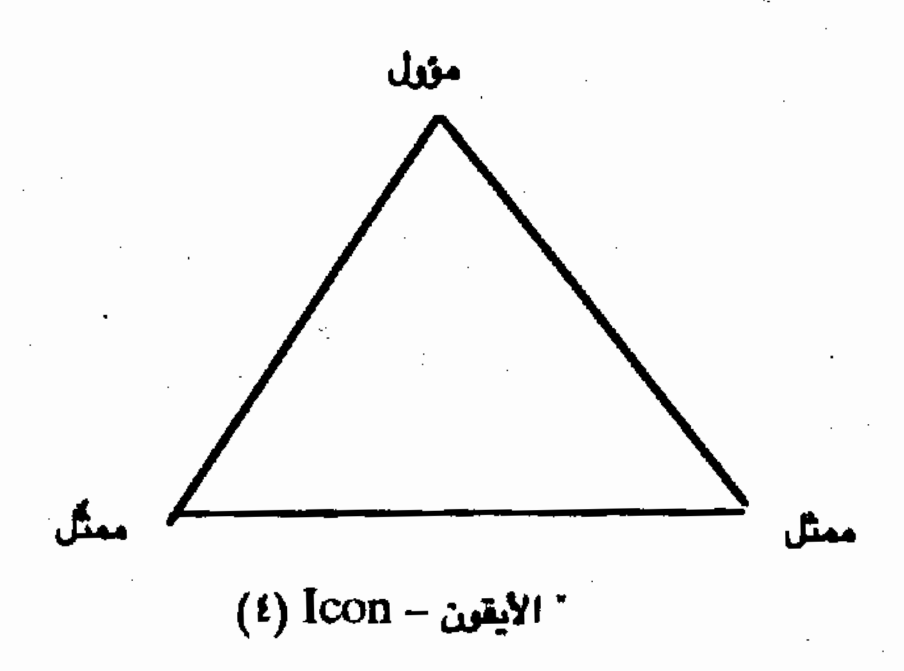
النمط الوصفي في شعر الحداثة إذن ثورة ضد هيمنة نسق بعينه من الواقع علي أنساق أخرى ، وسيادة نوعية من العلاقات على علاقات أخرى ممكنة وإن لم تكن موجودة ، ويتعلق الأمر بتراجع " الغنائية " Lyrical وبروز " السرد " في التشكيل الشعري لنص الحداثة ، وعلاقة السرد بـ " الوصف " علاقة شديدة الحيوية ، " فالوصف يجوز تصوره مستقلاً من السرد ، بيد أننا لانكاد نلقاه أبدا في حالة مستقلة ، إن " السرد " لايقدر على تأسيس كيانه بدون .. وصف "[2]

.. وفي هذا النمط الوصفي تبدو السمة الأيقونية للعالم

(١) أزوالد تزيفان – الدالة والمرجع – ضمن كتاب " المرجع والدالة في الفكر اللساني الحديث – ت : عبد القادر قنيني – أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ٨٨ – (٢٥) .

٢٠) جيرار جنيت – حدود السرد – : بنعيسي بوحمالة – ضمن كتاب : طرائق التحليل السردي – اتحاد كتاب المغرب / الرباط / ١٩٩٢ – ٧٦

الشـعـري " المـوصـوف " ، والأيقـون أو الأيقـونة Icon دليـل (علامة) "[1] له الخـاصـيـة التي تجـعل منه ذا دلالة ولو كـان موضوعه غير موجود .. أن الأيقونة صورة تسنسخ نموذجا ""[2] سـواء كان مـوجودا أو مـتـخـيـلاً أو قـابلا للتخـيل "[3]، إذن الخاصية التمثيلية ، هى جـوهر الأيقونة ، أيا كـان ماتمـثله ، ونظراً لأنه " علامة "Sign فإن بنيته ثلاثية المكونات .



" الأيقون – Icon (٤)

(١) تختلف ترجمة Sign حسب جغرافية المترجم ونفضل ماشاع عنها بأنها "علامة" ، فيمابين قوسين ، إذن للباحث .

(٢) د / حنون مبارك – دروس في السيميائيات – دار توبقال / الدار البيضاء / ط ١ /١٩٨٧ – (٥٥)

(٣) د / حنون مبارك – المرجع نفسه – (٥٢) بتصرف .

(٤) د/ محمد الماكرى – الشكل والخطاب – المركز الثقافى العربى / بيروت / الدار البيضاء/ ط١ /١٩٩١ – (٤٨).

يمكننا أن نحـدد الأيقـون ، إذن ، بكونه طاقـة تصـويرية (تمثيلية) مختزنة في بنية علامة Sign والعالم الشعري في النمط الوصفي هو بجملته هذا " الممثّل " أيقونيا بواسطة اللغة (الممثّل) فأين " المؤول " ؟ على خلاف السيموطيقيين الذين يرونه في متلقى العلامة ، فهذا إهدار لوجوب انغلاق بنيتها واستقرارها كنظام ، نرى أن " المؤول " يتمثل في علاقة داخلية تربط بين الطرفين الآخرين ، أيا كانت صناعية أو رمزية أو طبيعية ، وهى في العمل الشعري " صناعية " بمعنى أنها " فنية" - ومعنى كونها علاقة داخلية أنها ، إذا لم اوجد وجودا طبيعيا ضمن بنية " الأيقون " ، فإن النظام العلامي Signal System الذي ينتمي إليه هذا الأخير ، يتواصل مع " الممثل " تواصلا تأويليا يبني من خلاله " الممثل " ... وتحليل الأيقون هو تفكيك هذا التأويل لاكتشاف آليات علاقة " الممثل " بـ " " الممثل "[(١)] وفرادة النمط الشعري المعتمد على التمثيل الأيقوني ، وكذا حداثته ، تظهر في تحويل مفهومي (ثورة) فى الأداء الفني

(١) نتكيء في هذا المنحى إلى أن أصحاب مذهب التأويل يذهبون إلى "أن اللغة العادية قادرة على تأويل نفسها بنفسها ومهمة التأويل هي تفكيك رموزهذا التأويل الذاتي " د / محمد نور الدين أفاية – الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة أفريقيا الشرق /الدار البيضاء / ط١ /١٩٩١ – (٧٥) – وهذا الكلام يصدق على كل لغة ، في العالم كما في الفن ، فاكتشاف آليات تأويل اللغة لموضعها هو مايمكن أن نطلق عليه " التأويل النقدي " .

ورؤيتنا للغة ، إذ إن من المسلمات التي امتلكت تاريخا عريقا منذ العصر اليوناني إلي العصر الحديث ، مرورا بالخطاب النقدي العربي في العصور الوسطى ، : " اقتصاد اللغة الفنية وفائض دلالتها " ، وأساسها - فيما يري الباحث - يعود إلي "البلاغة " حيث إنها مجموعة تقنيات تعمل على إنتاج تأثير غير لغوى بواسطة اللغة ، وذلك على ضوء هدف رئيسي : ألا يعني التعبير بطريقة مباشرة ، وإنما يتضمنماينفي هذا المعنى المباشر ، وصولاً إلى أثر وليس معنى مادامت الصياغة تمتلك معنى ، يجب تجاوزه حسب نصيحة " عبد القاهر الجرجاني " وليس ثمة خطأ في كل هذا إنما التعميم مخل ، هذا ، مايؤكده " النمط الوصفي " في شعر الحداثة ، حيث القاعدة فائض الدال واقتصاد الدلالة .

إن العالم الشعري ، في هذا النمط ، يتكدس بالصور والتفاصيل والقسمات والأفعال ، بينما بنية " النص " تميز فيه بين مستويين : -

. الأول : مستوى الأيقونات التأسيسية : وتختص بتهديم العلاقة المرجعية بين " لغة العمل " و " الواقع " لنكون أمام تمثيل أيقوني لمتخيل مطلق .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - شرح وتعليق د / عبد المنعم خفاجى - مكتبة القاهرة / ١٩٨٠ - (٢٧٢) .

الثاني : مستوى الأيقونات الدلالية ، وهي أيقونات نصية أي تدخل في علاقات بنائية من أجل تخليق الدلالة [(١)] .

ومن الشعراء الذين افتتنوا بهذا النمط من الكتابة الشعرية " محمد آدم " الذي يقول في قصيدته " دائرة انعدام الوزن"[(٢)]

" توقفت تحت عين الشمس الحمئة ، ونظرت إلي الوادي :

١- نمل يسير كجيش بلا ألوية ، وعصارة السماء ، قطع متجاورات ، وغير متجاورات من النار وغرابيب سود ، وأبنية هرمة ، ومساكن خاوية ، إلا من السنط ، والعصافير مثقلة والمسافة بين كوكب وكوكب ، أقصر من المسافة بين الضحية ، وقاتلها ، وبين القاتل ، والقتيل ، ولامفر .

٢- النمل يزحف على الشجر ، ومداخل الطرق ، ويتخذ من الجبال بيوتا ، ومن الشجر سكنا له ، وإقامة دائمة ، وهو أبيض وله رؤوس مدببة ، كأنها الإبرتاتي على الأخضر واليابس ، فقلت :

أما من رحمة واحدة " [(٣)]

(١) هذان المستويان متضافران إلي مدى يجعل تمييزهما ، للوهلة الأولى ، شبه مستحيل ، غير أن تبين وظيفة هذا النمط يمكن أن يضيء التمييز بينهما ، إن هذا النمط يعمل على خلق عالم (التأسيس) ينجز فيه فعل " النص " - الدلالة - ولاشك أن المستويين يتوازيان مع ماسبق من " الجملة " و " مصاحباتها " إلي حد ما . الباحث .

(٢) محمد آدم - دائرة انعدام الوزن - إبداع / العدد : ٩ / السنة : ٥ / سبتمبر ١٩٨٧ - (٦٥) .

(٣) واضح من تصريح المتكلم " ونظرت ... " أنه يصرح بالطبيعة الوصفية لما سوف يأتي ، كما أن ترقيم مشاهداته : ١ ، ٢ إلي آخره يقيم لبنية الوصف الأستاتيكية زمنية ذات وظيفة في تنسيق العالم الذي يهدف إلى تمثيله . الباحث .

سبق القول أن الجملة الدلالية لاتعرف في الشعر الحداثي ، انتظاما - على مستوى البنية السطحية للعمل - كما تنتظم في النمط الوصفي، فهذا النمط الذي يهدف إلى تمثيل عالم متخيل على وجه الإطلاق ، لابد أن يتوافر على درجة انتظام عالية ، لتكون عملية التمثيل ممكنة .. إن الغموض ينزاح عن مستوى الأداء اللغوي ليكتفي " العمل " بغموض مايمثله ، غير أنه لايلغي دور تقنيات أداء " الصورة " فالانتظام اللغوي (التركيبي) لايعني التتابع التصويري ، وكما في المثال السابق نجد الجزء (١) يقدم صورة كلية لمفردات المشهد الذي يطلع عليه " المتكلم " إنها أيقونات التأسيس التي تعمل على هندسة الخراب المهيمن على المشهد (الكوني) الذي يتشكل داخل سياق نقيض يستدعيه " التناص " مع النص القرآني والذي قابل بين الملك (سليمان) وجنوده ، - مظهر القوة المطلقة - والنمل - مظهر الضعف المطلق - في سبيله إلى إقرار دلالة خاصة بأهداف السورة ، بينما على النقيض " النمل " يزحف كجيش .. والمشاهد / المتكلم لايجد مفرا منه .. غير أن المسافة بين " نمل يسير كجيش " و " لامفر " وهي خاصة بإقامة نقيض ملك سليمان : الخراب المطلق ، نؤجل كل هذه الدلالات إلي حين بروز الأيقونات الدلالية في (٢) حيث"الموضوع " منتخب من (١) (النمل) و " المحمول " مستوحى من دلالات الخراب

السالفة في نفس الجزء ، هذا المحمول الذي يتوزع بين لفعل والصفة .. وتختم صرخة المتكلم : " أما من رحمة واحدة " " الجملة " بنقيض" ادخلوا مساكنكم ..لامفر" ... ولارحمة .. هو العالم (الكون) في أبهة خرابه الكاملة .

يمكننا، بعد كل ماسبق أن نلمح الأساس المنهجي الذي قام عليه استشكافنا للمستوى النصي الأول : " الجملة الدلالية " ، إنه يبدأ من الجملة النحوية ولايقف عندها ، بل يتابع علاقتها بسواها من الجمل النحوية التالية حتى حدود الانتقال إلى محورTopic دلالي اخر ، عندها يمكن أن نؤشر علي نهاية "جملتنا الدلالية " ولأن هذه الأخيرة ليست بحال من الأحوال" نحوية " فإن التركيب النحوي لمجموع الجمل النحوية ليس إطلاقاً هو بناؤها الدلالي ، وعلى ذلك لايقدم " النحو " لنا إلا .. الموضوع / المسند إليه - أحد المسانيد إليها العديدة - كموضوع دلالي وبعد تتابع تكراره أو الإخبار عنه في شتى الجمل، ولأن الأداء الفني مغاير بصورة قاطعة للأداء النفعي ، على القراءة وحدها يقع عبء إقامة بنية الجملة الدلالية ، ولكن بقيد أزعم أن موضوعي هو " العلاقة الدلالية " ، فكلما كانت البداية في تحديد " المحمول " على وجه الخصوص هى هذه العلاقة كلما تحقق هذا القيد لموضوعية القراءة ، ولما كانت هذه العلاقة غير مطروحة على مستوى " العمل " ، بل إن سمة التشكيل الشعري للحداثة هى العمل على التشويش على انجذاب

اللغة إلى استحضارها لمراجعها الواقعية ومن ثم كانت مهمة التحليل الأساسية هى بناء العلاقة الدلالية من أجل بناء " الجملة "

الوحدة النصية

سبق القول أن " الوحدة النصية " هي ناتج علاقة بنائية بين عدة جمل دلالية ، والسؤال المؤجل منذ " التأسيس " هو لماذا بنائية ؟ وماالفارق بين قولنا علاقة دلالية في مستوى " الجملة " وقولنا علاقة بنائية في مستوى " الوحدة " ؟

إن الفارق بين " العلاقة الدلالية " التي تربط بين عنصري " الجملة : " موضوع " و " محمول ، وبين " العلاقة البنائية التي تربط بين عدة جمل دلالية لتشكل " الوحدة النصية (الكلية) كامن فى درجة المساهمة فى بنائها ، فمهما كانت درجة تعقيد العلاقة الدلالية بين طرفى" الجملة"، ومهما بلغت دلالتها، فإننا سنبقى دائما على أعتاب الدلالة النصية نتحسس قسمات جنين لم يتضح وجهه بعد ، وإن كان قلبه نابضاً بالحياة أما في العلاقات البنائية بين الجمل فنحن داخل فعاليات النص ، فمن جهة تصحح أوضاع الجملة على ضوء الجمل الأخرى والعلاقات فيما بينها ، ومن جهة أخرى ترفع الدلالة من مستوى الجزئية السابق .

يقول " تودوروف : " كما أن معرفة اللغة تفرض أولاً دراسة اللغات ، فكذلك يقتضي منا بلوغ الخطاب الأدبي أن ندرك

الخطاب داخل مؤلفات ملموسة (١) ثم يطرح مشكلة عزل ماهو أدبي عما هو غير أدبي داخل هذه المؤلفات ، وهذا كلام غير بعيد من مسألة " الوحدة النصية " فلكي ندرك النص يجب أولاً أن ندرك مؤلفات هذا النص ، وتحديداً مؤلفات أدبيته خصوصا ...

مرة أخرى نتذكر تعريف " جوليا كريستيفا " النص باعتباره " جهازاً " متجاوزاً للسان (عبر لساني) وكونه جهازاً يفرض نظام أداء محايثا للجهاز هذه تؤسس منطلقا هاما في تحديد " الوحدة النصية " إذ تشير إلى كونها ، عملية Process وسيطة بين التشكيل اللغوي الذي يتوزع في مستوى أعلى ، إلى "جمل دلالية " وبين البناء النصي للدلالة الذي يتكون من وحدات نصية ، وهو مايعني ماذكرناه آنفا ، ان الوحدة النصية هي محل فعاليات النص التي تتمثل في ثلاث طرائق عمل مزدوجة :

١- الحذف Deletion / والإضافة Addition

٢- الاختصار Reduction / والتوسع Expansion

٣- التكرار أو النسخ copying / إعادة الترتيب Permuta-tion (٢)

---

(١) تزفيتان تودوروف - مقولات السرد الأدبي - ت : الحسين سحبان وفؤاد صف - ضمن كتاب " طرائق التحليل السردي " مرجع سابق - (٣٩، ٤٠).

(٢) كل هذه الطرائق مستقاة من النظرية التحويلية التي تشكل القسم الثاني من نحو " نعوم تشومسكي Noom Shomsky في نظريته التوليدية التحويلية ، ولاشك أنها منتزعة من سياقها انتزاعا نقيا ، أي ليس

وغني عن الذكر أن هذه الفعاليات النصية تتم على مستوى "الوحدة" ، حيث تتم ، بواسطة تلك الطرائق ، تهيئة " الجمل " في علاقة بنائية .. إذن فالوحدة النصية هى مكون بنائى من مكونات الدلالة النصية متشكل من مجموعة جمل دلالية مرت بواحدة أو أكثر من الفعاليات النصية سالفة الذكر، لتهيئتها للدخول فى علاقة بنائية .

ولعل من نافلة القول أن نشير إلى أن تعقيد "شعر الحداثة" وغموضه وجمالياته غير المألوفة في مستوياته النصية المختلفة تفرض على منهج تناوله أن يكون متكاملاً ، وعلى تطبيقه أن يكون في منتهى الدقة ، خاصة في هذا المستوى الذي يمثل العملية المفصلية لحركة انبناء الدلالة الكلية من جهة ، ومن جهة تخص "العمل الشعري " فإن هذا المستوى هو تحديداً المسئول عن " تقاليد الحداثة " إذا صح أن للحداثة الشعرية تقاليد اللهم إلا أن تكون تقاليد نفي لنقيضها في مختلف أشكاله . يقول " جمال القصاص " في قصيدته " هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك " (١)

= لها أية إحالة إلى النحو التوليدي التحويلي ، بل ليس لها أية إحالة لغوية اللهم إلا مقتضيات " التداول " اللغوي التي دوما تتحقق الشعرية الحداثية على أساس تحويلها وليس انتهاكها . الباحث .

(١) جمال القصاص – هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك – إبداع – العدد : ٦ / السنة : ٦ / يونية ١٩٨٨ – (٨٢،٧٢،٦٢) .

" – ماالذي قد تبقى إذن ؟!
كانت الأرض تكمل دورتها
كلما رف طائرها القزحي ببابه
كان ينقش وهم صبابتها في يديه بوهم غيابه
– أنت تبتعدين ...
وأنت ...
– لماذا التقينا ؟
لأغلق أبواب قلبي على
– وكيف سأفتحها ؟
أنا امرأة كسر العشب جرتها
ليس لي غير خمس حواس ، ومملكتي
كومة الذكريات ... أعلقها فوق
ظهري ، لأشبه جسمي !
تداركها سموها المطمئن
فلمت ملامحها من نقوش الجدار
ونبضاتها تتقاطر في لجة الكأس
ترشح في جسمه كالعواء
تخط ، وتمحو
فتصحو الحرائق تحت ثيابه
الفراغ يدغدغ قنينة الرمز

يكشف أوراقه دفعة واحدة :

– أشتهي أن تنامي على صدري الآن

أطهو لك اللحم في كعكة الأرز .

نأكل ... لانشبع ، البئر تزيد

نحتطب النار والعش ... نمشي

وأفرد خيمة جسمي عليك

ألونها بالندى والمحار ...

أصيح :

أنا عاشق أيها البحر ، ها ، وردتي

أنظري

الذكريات على حافة الماء .

تنحل في رئة الغيم أحصنة ، ومواعيد لاتنتهي

ثم أزمنة تتسلق أسوارها

ونساء على سعف النخل تهمس أعضاؤهن

ويرقصن في خدر مائس

نفضت ذيل فستانها

وانحنت فوق مسند كرسيها

– أنت متعبة ؟!

كان يومي ثقيلاً

وموضوع حرب الخليج أضاع على مشاهدة المعرض

الموسمي .

وبالأمس نمت مؤرقة ، ونسيت الدواء " (١)

يمثل " المقتطع " السابق من قصيدة "جمال القصاص " وحدة نصية مكتملة ، غير أن استجلاءها دلالياً لابد له من أن يبدأ من المستوى السابق : مستوى " الجملة " والمثال يتضمن ثلاث " جمل :

الجملة الدلالية الأولى :

" مالذي قد تبقى إذن ؟

كانت الأرض تكمل دورتها

كلما رف طائرها القزحي ببابه

كان ينقش وهم صبابتها في يديه بوهم غيابه

– أنت تبتعدين ...

وأنت ...

– لماذا التقينا ؟

لأغلق أبواب قلبي على

– وكيف سأفتحها ؟

أنا امرأة كسر العشب جرتها

---

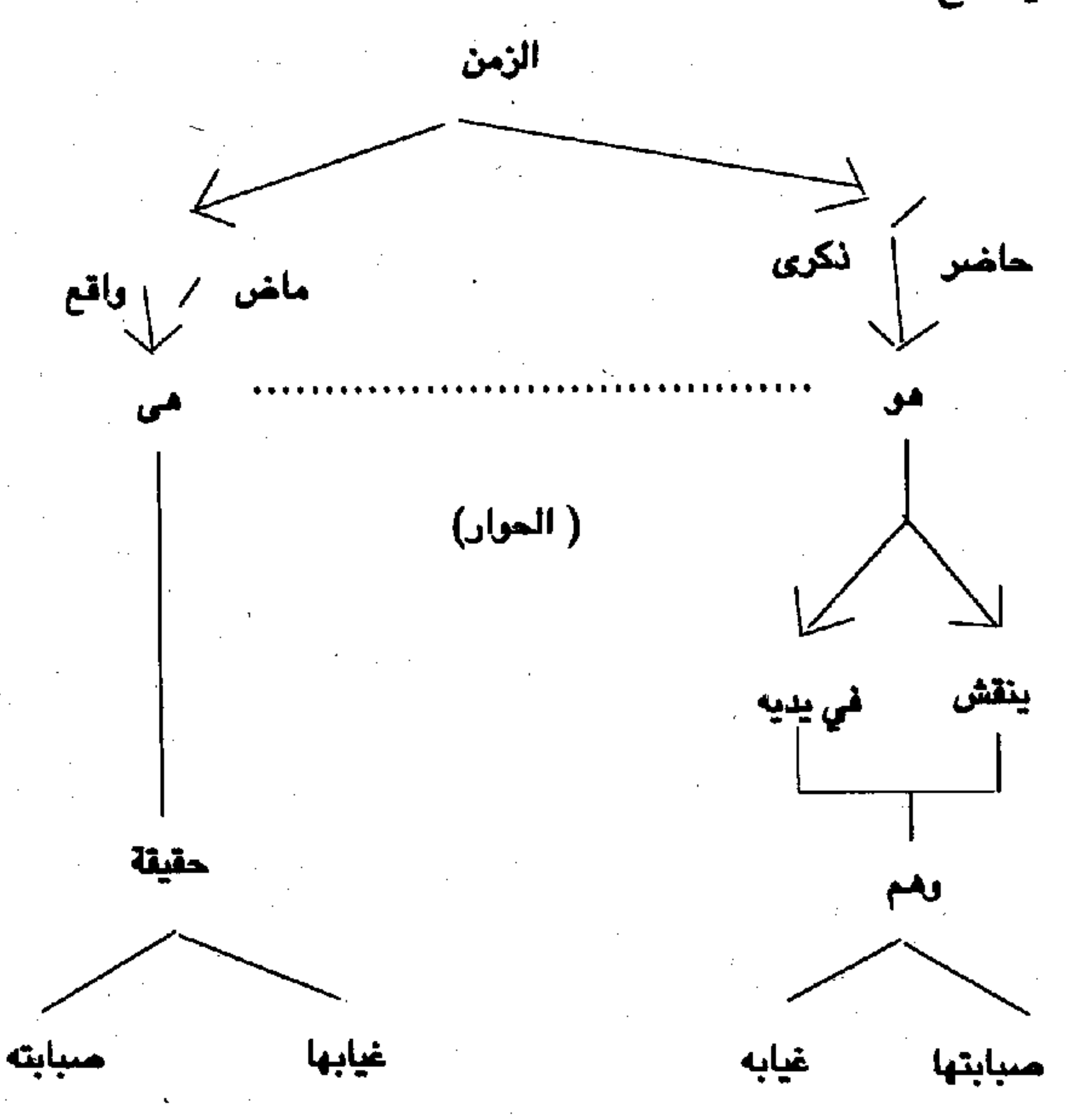
(١) هذه القصيدة من القصائد القليلة التي تتعدد مستويات صياغتها ، ويتم التعامل مع الزمن فيها كعنصر مركزي للبناء الدلالي الذي يتميز بالكثافة إلى حد بعيد ، وهذه المميزات تجعلها مثالا نموذجياً على مانحن بصدده من التحليل النصي على مستوى " الوحدة " .

ليس لي غير خمس حواس ، ومملكتي
كومة الذكريات ... أعلقها فوق ظهري ، لأشبه جسمي ؟
تعين الصياغة ثلاثة أطراف لإنتاج لغتها :
١- الرجل (العاشق) .
٢- المرأة (الذكرى) .
٣- أما الثالث فعلى مستوى " الوحدة " سنطلق عليه : " الراوي.[١]

وتنتج الجملة بسؤال يحدد زمنين دلاليين : ماضيا حدث فيه كل شيء وذهب معه كل شيء ، وحاضراً يفتش فيه المتكلم / العاشق عن بقايا - أية بقايا - لماضيه ، هذا التحديد الزمني يمثل واسطة الانتقال إلي " سرد " الراوي الذي يكشف مع جملة المتكلم الأولى ، الاستحضار الشتائي للذكرى وهاهو يشير إلى غياب المرأة برفيف طائرها الشتائي ، مؤكداً على دورية مأساة المتكلم (غياب تلك الدائم وحلول هذا السنوي) من خلال صيغة فعلية " كانت ... كلما " ، هذه الصيغة الحيوية ، ولو في فضاء الذكرى ، تمهد لبزوغ " الحوار " ولكن مشروط بالوهم "

(١) يمثل هذا " الراوي " أو الطرف الثالث - الذات الواعية للعاشق التي تلاحق بحدقتها الواقعية مشهد الذكرى الحلمية للذات اللاواعية ، وتتدخل في السياق أنى سنحت الفرصة ومهما كانت نتائج تدخلها ، إذن نحن أمام حوار بين طرفين يقع ضمن سرد الطرف الثالث المدرك لموضوع الحوار كذكرى ولزمنه كماض وبالتالي لفعل القصيدة الشعري .

وهم صبابتها .. بـ وهم غيابه " المعلق بالعشق فقط " كان ينقش ..في يديه .. " ، هذا التعليق الذي ينبيء بأزمة الحوار ، كما يتضح : —



يتضح من " التخطيط " السابق أن العلاقة بين صوتي الحوار علاقة تناقضية عاشق يحيا ذكرياته واقعا ، وامرأة تعيش واقعها حاملة ذكرياتها كما هي : مجرد ذكريات ، ويتوزع الصوتان تبعا لهذين الموقفين – المعلنين من قبل " الراوي " :
– ويصرخ العاشق : " أنت تبتعدين " ، ويكتظ بألمه فيحذف صوته (   ) ، ولايتحدد رد المرأة : – : وأنت ... " (تفرض دلالة الاقتضاء أن تشير نقاط الحذف إلى الفعل السابق مسندا إلي الآخر : " وأنت تبتعد " غير أن هذه اتفاقية تضر بموقفي الصوتين ، بينما المفترض أن تصرح المرأة بأوهام العاشق فيكون الحذف معادلاً رحيماً للحقيقة القاسية)، وكأنهما تكاشفا ، فاكتشف وهمه ، إلا أنه لايتخلى عنه ، بينما تنجرف المرأة خلف ذاتها وتنشج بالحقيقة : " أنا امرأة ... " لتقيم واقعيتها مقابلة لوهمه " ليس لي غير خمس حواس " وتريه كيف توضع الذكريات " أعلقها فوق ظهري لأشبه جسمي " ،

إن " موضوع " العشق يمثل ملتقى الصوتين الحواريين ، بينما يختلفان في " المحمول " الذي يحدده كل طرف بحسب موقفه العاطفي ، في الوقت الذي يخلق " الحوار " العلاقة الدلالية " بين " موضوع " مشترك و " محمولات متباينة " .

الجملة الدلالية الثانية :-

تداركها سهوها المطمئن

فلمت ملامحها من نقوش الجدار
ونبضاتها تتقاطر في لجة الكأس
ترشح في جسمه كالعواء
تخط وتمحو
فتصحو الحرائق تحت ثيابه
الفراغ يدغدغ قنينة الرمز
يكشف أوراقه دفعة واحدة :
أشتهي أن تنامي على صدري الآن
أطهو لك اللحم في كعكة الأرز
نأكل ... لانشبع ، البئر تزيد
نحتطب النار والعش ... نمشي
وأفرد خيمة جسمي عليك
ألونها بالندى والمحار
أصيح :
أنا عاشق أيها البحر : ها ... وردتي
انظري ...
الذكريات على حافة الماء
تنحل في رئة الغيم أحصنة ، ومواعيد لاتنتهي
ثم أزمنة تتسلق أسوارها
ونساء على سعف النخل تهمس أعضاؤهن
نفضت ذيل فستانها

ويرقصن في خدر مائس

وانحنت فوق مسند كرسيها

يتابع الرواي خلق السياق الواقعي مؤطرا به تجسيد " العاشق " لذكرياته هذا التجسيد الذي يمثل " الجمل الدلالية " الثلاثة ، في الجملة الأولى حدد " الراوي " مواقع المحاورين عبر جدلية الوهم والحقيقة ، أما في الثانية فهو وإن منح وهم حضور العاشقة أفعاله ، فإنه حافظ عليها في دائرة المتخيل " فلمت ملامحها من نقوش الجدار – ونبضاتها تتقاطر في لجة الكأس " ، بل يصرح – كذلك – برمزية الصورة كاملة متابعا العاشق الذي يكشف أوراقه دفعة واحدة فتسيطر أنا المتكلم على " خطابه " حول مايشتهي ، إن طرفي " الجملة " يتمثلان في الجملة النحوية المختزلة لجميع ماسيتم التصريح به بعد : " أشتهي " ، إذ تتواتر الأفعال المضارعة (زمنية وهمه) الواحد بعد الآخر حتى إن المتكلم ينتقل ممايتمنى أو يشتهي (وهى أفعال دالة على واقع الحرمان) إلي تهيئة ماحوله لتحقيق هذه الأمنيات ، فالذكريات قد خرجت من شتاتها الماضي – على حافة الماء– منتقلة إلي زمنية مستقبلية ، والزمان الأتي يقتحم أسوار غيبه ليظل الحبيبين ، ونساء يتغاوين هناك قريباً من الغيم " على سعف النخل " .. أما هى فلاكلمة ، مجرد هذا التعبير المتحضر عن الملل ، يثبته الراوي لها لتتم معادلة

الرمزية الكاملة في خطاب " المتكلم " والواقعية الكاملة في فعل " المرأة "

الجملة الدلالية الثالث :

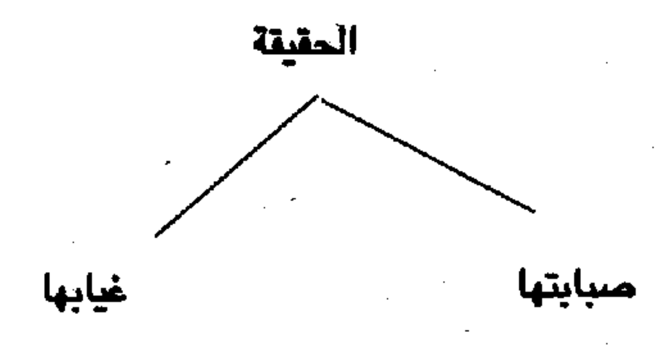
– أنت متعبة ؟

كان يومي ثقيلاً

وموضوع حرب الخليج أضاع على مشاهدة المعرض الموسمي

وبالأمس نمت مؤرقة ، ونسيت الدواء .

الجملة الدلالية بسيطة لاقترابها من التداول اللغوي العادي ، إنه سؤال تتم إجابته بنعم موسعة ، غير أن وظيفتها أكثر تعقيداً من بساطة صياغتها ، لقد غاب تماما الحوار العاطفي السابق ، وانكسر " رمز " المتكلم بينما انتصر " واقع " المرأة ، وحل جانب الحقيقة الذي في التخطيط السابق ولكن بقلب أساسي :



غير أن غيابها لم يكن غيابا ماديا وإنما غياب عاطفي ، وماكان تمثلها على المستوى العاطفي غير هذاالوهم الذي سبق

ذكره ، أما حضورها فيكون واقعيا إلي حد التناقض مع كل ماسبق وتؤكده هذه المؤشرات :

" حرب الخليج " - " المعرض الموسمي " - الدواء".

الفعاليات النصية وبناء " الوحدة "

إن التمييز بين الصياغتين الشكليتين " السرد " و " الحوار " في المثال السابق ، يتوقف عند مستوى " الوحدة النصية " مادام الاثنان متضافرين في أداء الدلالة كما اتضح من قبل ، فعلى مستوى " الوحدة " ليس ثمة ماوجدناه ،على المستوى الأدنى منها ، من " جملة " و " مصاحبات " ، حيث كان الهدف سابقا هو تمييز المنطلق أو المركز الدلالي ، أما بناء الوحدة فلايهمل بل يوظف ، ولايلغي وإنما يعدل ، إن كل الجزئيات موظفة ولكن بعد تصحيح أوضاعها بواسطة الفعاليات النصية التي تتم عبر نقطتين متباعدتين يعقد بينهما خط " العلاقة النصية " ، هاتان النقطتان هما :

الغياب العاطفي والحضور الواقعي ، الوهم في الأول والحقيقة في الثاني

أولاً : الحذف / الإضافة

تعمل فعالية " الحذف والإضافة " على توجيه النمو الدلالي حسب إمكانات الحوار لإنتاج النص ، نجد " الإضافة " ممثلة في " سرد " الراوي جميعه تعمل على إضاءة المحذوف ،



لينضاف إلي فاعلي" الوحدة النصية " بعد ثالث لاغنى عنه خاصة عندما يحيل الفاعلين إلى ضميري غيبة ، أي يأخذ منهما مسافة تسمح لهما بتكوين مشهد واحد ، ومن صور " الحذف " الحذف الشكلي (النقطتان) حيث يشير إلي غياب اللغة بهدف فتح الحوار على احتمالاته المتعددة ، ليكون حضور اللغة فيما بعد تعبيراً عن اختيار (موقف) المتكلم الذاتي ، إن الحذف تحرير للطرف الآخر من دلالة الاقتضاء اللغوى ، خاصة في الحوار ، ومن ثم يكون سؤال " العاشق " لماذا التقينا ؟ ترسيخاً لانشطاره النفسي : وعيا ولاوعيا ، راويا ومتكلما حاضرين نصيا .... ثمة حذف آخر ليس غياباً للغة وإنما حذف للدال فقط بينما يبقى مدلوله فاعلاً في الحوار ، ولذا لايشار إلي هذا الحذف بعلامته - النقطتين - وهو مانجده في مفاجأة الانتقال :

- لماذا التقينا ؟

لأغلق أبواب قلبي علي

- وكيف سأفتحها ؟

ويأتي الانتقال المفاجيء :

أنا امرأة ....

....

بديلا من إجابة السؤال وحاملاً في ظلاله الدلالية لاجدوى

فتحها مرة أخرى ، غير أن تعليق الإجابة المباشرة على السؤال يوسع مساحة الأمل فيربط بين " الجملة " هذه والثانية التي يسيطر الحلم العاطفي عليها " أشتهي .. " ويصل بين الوهم والرمز

* إن الحذف الشكلي يؤسس لبروز " الإضافة " الممثلة في " سرد " الراوي ، بينما حذف الدال يمد روابط دلالية بين الجملتين الأولى والثانية. دائماً لغياب اللغة - دالا ومدلولاً - أو دالا فقط - وظيفة هامة في شعرية الحداثة ، إذ تجعل من الترابط النصي غير التتابع الخطي للغة ، كما في الاستعمال النفعي للغة ، وكذلك غير الإحالة كإحدى صور الربط النصي في الشعريات الكلاسيكية باختلاف مذاهب تجليها ...

ثانيا : الاختصار / التوسع

بين كل من فعاليتي : " الحذف / والإضافة " والاختصار / والتوسع " مشابه ومفارق ، أما الأولى فخاصة بأن كلا منهما خاص بطبيعة البناء الدلالي من حيث تنمية أحد عناصره إضافة وتوسعا ، أو تحجيم دوره حذفا واختصارا ، أما الثانية فتتمثل في كيفية الأداء التي لهاتين الفعاليتين ، فبينما يكون الحذف إلغاء لمايفترضه السياق ، نجد أن الاختصار يمثل تكرارا تكثيفيا لعنصر دلالي ما ، وبينما الإضافة تمنح بعدا مغايرا لعنصر ، فإننا نجد التوسع تنمية لآخر داخل مداه الدلالي ، من

الواضح إذن أن " الاختصار / والتوسع " يعملان على مشترك دلالي بين " العنصر الدلالي " وماتم عليه من فعالية نصية ، الأمر الذي جعل من هذه الأخيرة ذات وظيفة علائقية فيما بين الجمل الدلالية بعضها ببعض ، وإذا كان " التوسع " يعمل على علاقات حضور ، فلاشيء يلزم " الاختصار " بذلك وهو ماحدث في التساؤل المنفرد للمتكلم أي الخارج عن التفاعل الحواري – في بداية " الجملة " الأولى : " مالذي قد تبقى إذن ؟ " .. هذا التساؤل الذي اختصر اختصارا فادح الدلالة على الغياب كل الخلفية التاريخية لما بين " العاشق " و " المرأة " الأمر الذي يحقق وظيفتين على مستوى العلاقة البنائية للوحدة النصية : –

الأولى : يلقي على النص تبعة تضمن هذه العلاقات الغائبة بين المتحاورين بما يحقق رابطا دلاليا مستمراً للبنية الدلالية الكلية نفسها وليس للوحدة النصية فحسب .

الثانية : إضفاء البعد الزمني (الماضي) على وجود " العمل " الراهن (سواء وجود الراوي أو المتحاورين) ، الأمر الذي ينيط انبناء " الوحدة النصية " بتضافر زمن الذكرى الماضي وزمن " العمل " الراهن مضافا إليهما المستقبل الرمزي لمشاهدات العاشق .

" أنظري ... " إلي أخره .

العاشق

مشاهدات
العاشق

الماض العمل

الوحدة النصية الوحدة النصية

المستقبل

علاقات
الغياب

المرأة

وغير خاف أن زمنية " المستقبل " توجد خارج دائرة الاختصار ، إنها تتضافر مع الأخيرة ، ولكن انطلاقا من الوجه المقابل لها ، أعني " التوسع " الذي يتضح في جملة الراوي : الفراغ يدغدغ قنينة الرمز يكشف أوراقه دفعة واحدة " حيث يتجلى فعل الكشف في مجموعة من المشاهدات أو الرؤى المستقبلية التي تنسجم مع علاقات الغياب المضمنة في السؤال الأول .. ومما لاشك فيه أن " البنا الزمني " للوحدة النصية يلقي ظلاله على جميع الفعاليات النصية فارضا عليها ، بشكل غير مباشر ، بنيته كما سيتضح ...

ثالثا : النسخ / وإعادة الترتيب

إن توفر جميع " الفعاليات النصية " في " وحدة " ما من " العمل " أمر غير حتمي ، على المستويين النظري والتطبيقي ، فربما توفرت إحدى تلك الفعاليات ، أو بعضها ، أو كلها ، ولربما ، في بعض " الوحدات ... اختفت تماما ، وألقيت تبعة انبناء " الوحدة " على مايمكن أن نطلق عليه عملية " التدال " بين " الجمل " [1] وهذه " الوحدة النصية " المبنية على أساس " التدال " من النماذج المثالية لتحقق العلاقة البنائية في شعر الحداثة ، ولذا سنخصها بالحديث في نهاية أمثلة التحليل الخاصة بالوحدة النصية ..

وبرغم الاحتراز السابق من توهم حتمية أن تتوفر جميع " الفعاليات " في " وحدة " مايمكننا مقاربة " النسخ " وإعادة الترتيب في مثالنا السابق .

ليس " النسخ " أو التكرار – في توظيفه نقديا – هنا خاصا بتكرار جملة دلالية استنساخيا كما يدل المصطلح الغربي Cop-ying فإن نسخ الدلالة أو تكرارها لايتم في دائرة مايفهم من هذا المصطلح ، إننا في عالم النص / الدلالة لايعنينا المظهر المادي للعمل إلا بالقدر الذي نمارس عليه من إجراءات بناء

---

(١) سيتضح آنفا أن " التدال " بين " الجمل " تقنية بنائية تختص في الغالب بالحداثة الشعرية .

نصــه ، وهذا يعني أن Copy - نســخــة طبق الأصل".[1]
لايمكن أن يكون لها اصطلاحا ، وفي استـعـمالنا خـاصـة ،
محددان دلاليان هما : -

١- مادية ماينسخ   ٢- مطابقة النسخة للأصل

وباستـبعـاد مـادية النسخ نكون في دائرة الدلالة لا الكلمـة ولاالجملة ، أما استبعاد المطابقة فيجعل " النسخ " الاصطلاحي ليس تكراراً لدلالة بعينهـا ، وإلا كنا نتـحـايل على مـفـهـوم " التـرادف " وإنمـا تكرار في حـقل الدلالة خـاصـة أن الدلالة الشعرية غالبا ماتكوّن دلالات حافة تسمح بالتواصل بين الدائرة الدلالية الضيقة للتركيب والدوائر الحافة بها ، ومن ثم فإن للحقل الدلالي دوره المـركـزي في فـهـم مـصطلح النسخ Copying ومعرفة مجال عمله ..

نجد هذا في تعريف " المرأة " بنفسها :

أنا امرأة كسر العشب جرتها
ليس لي غير خمس حواس ، ومملكتي
كومة الذكريات ... "   (الجملة الأولى)

وتتكرر نفس مـحـاولة التـعـريف مع سـؤال العـاشق " أنت متعبة؟ " فتجيب " المرأة " .

---

(١) منير البعلبكي - المورد : قاموس انجليزي - عربي - دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٨٤ - (٢١٧)

كان يومي ثقيلاً

وموضوع حرب الخليج أضاع على مشاهدة المعرض الموسمي ،

وبالأمس نمت مؤرقة ، ونسيت الدواء " (الجملة الثانية)

إن " المرأة " تنسخ (تكرر) ولكن باختلاف أساسي (يقع في حقلها) إنها تكرر الثابت - مجموعة الصفات الثابتة لها - ولكن من خلال المتغير - اليومي وأحداثه - لتفيد من ذلك قافزة على طبيعة الحوار وأهدافه ، تكاملها المأساوى الذي يبدأ من " عشبة " ولاينتهي عند " حرب الخليج " (في إيماءاتها الواضحة إلي المأزق الوجودي الذي تحياه شخصيات النص سواء هذا العاشق الذي يقف عند حدود حبه - واقعه الفارغ وماضيه المليء وحلمه المستقبلي - أو هذه المرأة التي لاتنسق بين همومها وإنما تلقيها دفعة واحدة : موضوع الحرب - المعرض الموسمي - الأرق - الدواء " ..

أما إعادة الترتيب فإن أشكال الصياغة المتعددة تنيط بالراوي مهمة إعادة ترتيب أوراق الحوار المختلطة منسقا إياها ضمن رؤيته الواقعية للاواقعية أو لاجدوى هذا اللقاء بين عاشق مازال يعيش ماضيه حلما مستقبلياً متجاوزاً لشروط تحققه الغائبة في واقعه الزاهن ، وعاشقة أهدرها أنها بالغة الحساسية تجاه هذا الواقع " ... لي ... خمس حواس " - غاضين البصر

عن شكل التركيب اللغوي "

رابعاً: التدال Inter , Significance

تمثل عملية : التدال " بديلا من غياب فعاليات الربط النصية بين " الجمل " الدلالية المكونة للوحدة النصية ، وتعتمد في عملها على ركيزتين إحداهما موجودة في اللغة عموماً وهي قدرة الكلمة على مجاوزة ، أو لنقل مفارقة ، الدلالة الموضوعة لها لتشتبك مع دلالات أخرى ولك بمساعدة التركيب . والثانية خاصة بالعمل الشعري وطبيعة تشكيله اللغوي ، فإن من خصائص التركيب المعياري Standard أنه يحدد دلالة مكوناته ، واختراق هذه المعيارية يعني تحرير هذه المكونات وإطلاق فعاليتها الذاتية بإنتاج العلاقة والدلالة سواء بسواء ، بعبارة أخرى إن الخروج على المواضعات التركيبية يمنح الفرصة لعناصر هذا التركيب للخروج على المواضعات الدلالية ، الأمر الذي يخلق فيما بين البنيات التركيبية فضاء دلاليا يضع " فعل القراءة " أساسا بنائيا له .. ليكون " أن تقرأ " هو أن ننتج / نبدع " نحن أيضا " العمل " نفسه ، ثم تأتي الخطوة المنهجية لبناء " النص " ، وقد تفرد " حلمي سالم " بهذا النمط من " الكتابة " التي تضع " القراءة " (النقدية) ضمن آليات إبداعها ، ليتحول " العمل " إلى إمكان ، أو أفق انتظار لايكتمل أبداً ، وإنما يحقق واحداً من احتمالاته مع كل " قراءة " ، يقول "

حلمى سالم " .

" يترك وعل معطفه فوق قوارير اللهجات / ويمضي صوب ليال جاحظة

وحوائط / هاتيك الدقات معذبة / يرسم أشجارا بالليمون وأفخاذاً

بقناديل / استلقت عائشة خاسرة فوق شرائحها وأضاءت عزلتها

بالتابوت المشبوك إلى ناصية الشهقات / أنيتك بالهاتف وهاج / هل يلج الدهليز الشخصان ؟ / ينام الحمالون على الزئبق في مفترقات المدن /

النصر يفرخ مهزومين / امرأة تمشي في سعف ليلي ترقب موقعها الزلق

جوار مصوغات الأسر الحاكمة / تنادى للنادل كي يحمل عنها

الموت / تلصص شرطي من نافذة / عودك رنان ياسيد

داري / مكنونون / هنا طير موسيقى يضرب في دمه لكن المرأة ظلت في الردهات تلاحظ حركة طبقات الفقراء / بهاءات / تبكي ... " (١)

---

(١) حلمي سالم – طائر القفنس – إبداع / العدد : ١٢ / السنة : ٩ /ديسمبر ١٩٩٢ – (٩٨، ٩٩) .

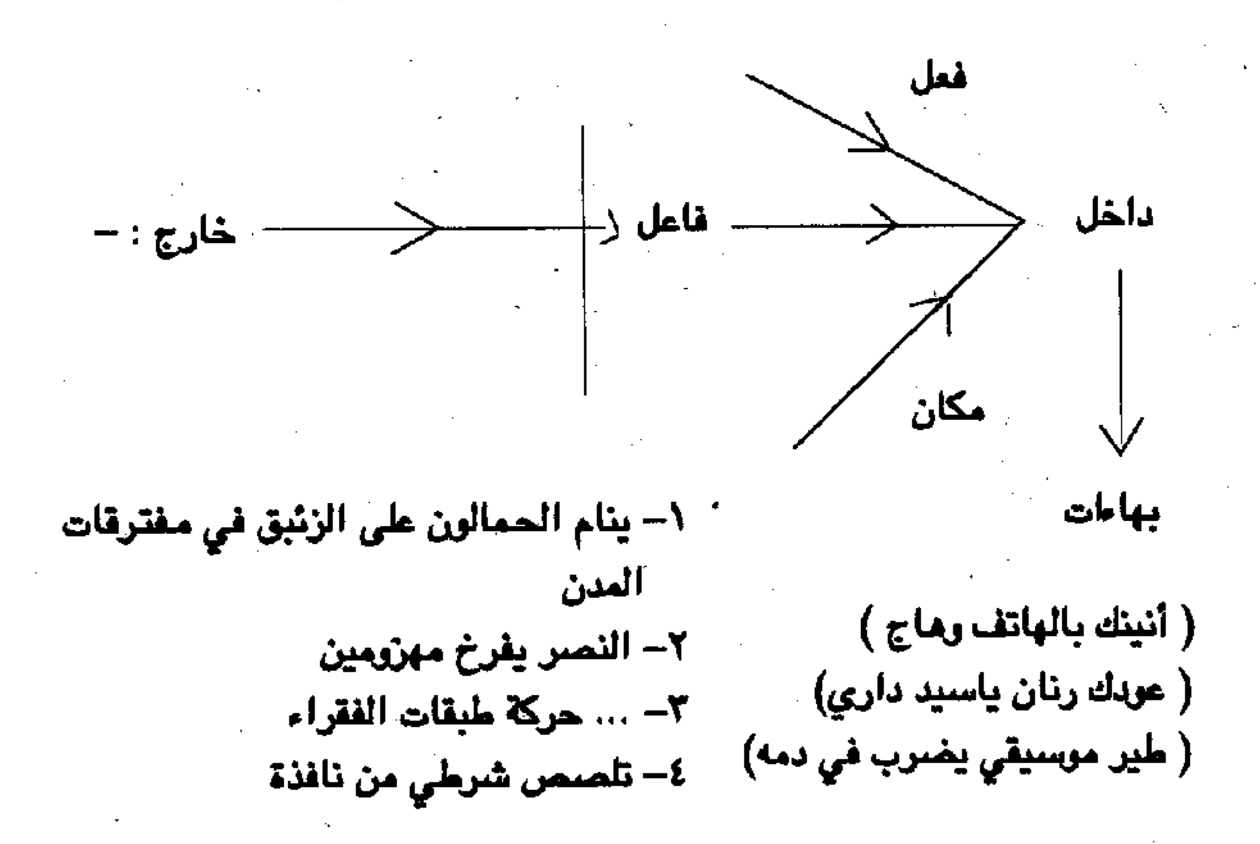
يبدو الوقوف عند هذا الحد من " العمل " وقوفا تعسفياً ؛ غير أنه ، كما يقول " تيري إيجلتون " إن النص " القابل للكتابة وعادة مايكون نصا حداثيا ، ليس له معنى محدد ، ولامدلولات مستقرة ، لكنه متعددِ ومشتت ، نسيج لايستنفد .. مجرة من الدالات . نسج محبوك من الشفرات ونتف الشفرات ..ليس ثمة بدايات ولانهايات ولاتتابعات لايمكن قلبها ، ولاتراتبية للمستويات النصية تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة "[1] وفي حالة كهذه يكون أن " تقسيم النص إلي وحدات تعسفي بدرجة أو بأخرى"[2] ، ومادام الأمر يرجع إلى طبيعة " العمل " نفسه " ، فإن هذا التعسف ذاته هو ، بمعنى من المعاني ، مشيئة " العمل " .. إرادته ... شبقة الوجودي إلى أن يدفع الآخر باتجاهه محيراً له ومغيراً إياه بما يلغزه عليه طباعة وتشكيلا ودلالة .

"" إن من شأن غياب قواعد " الربط " و " الإحالة " أن تقهر تطلع اللغة الشبقي إلى أن يسيطر " التركيب " على إمكان " الدلالة " . فيحدده ويحده في الوقت نفسه ، وماكانت الصور البلاغية غير منفذ ضيق أفلحت بعض المواهب الشعرية الكبرى في التسلل عبره إلى فضاء الحرية ، والمثال السابق واحد من

(١) تيري إيجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان : الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة / سبتمبر (١٩٩١ - (١٦٧) .

(٢) تيري إيجلتون - (١٦٨) .

صور الوعي بصراع " التركيبي " و " الدلالي " في اللغة فجاء هكذا يتوسل بالعلامة الطباعية (/) ليشير إلى حضور " الدلالي " ماثلا فضاء تركيبيا فسيحاً تختزله العلامة الطباعية ، تارة وهي تفصل بين المتصل كما في " يترك وعل معطفه فوق قوارير اللهجات / ويمضي .. " أو ، تارة أخرى ، تفصل المنفصل كما في " ... / هل يلج الدهليز الشخصان ؟ / ينام الحمالون ... " وفي الحالتين يؤكد الشكل الطباعي على فعالية الفضاء الذي يخترق التركيب اللغوي في تهيئة مساحة لعملية " التدال " على المستويين : الإفرادي (حيث التركيب مجرد وسيلة للوجود لأكثر) والتركيبي (حيث الجمل جزر منفصلة فيما بين بعضها البعض) وتتشكل " الوحدة النصية " بواسطة خلق سياق قرائي " للكتابة الفضائية " أما المستوى الإفرادي فتمثله الكلمتان : مكنونون " و " بهاءات " ، وتبدو " البهاءات " الناتج النصي للصفة الحالة محل الموصوف " مكنونون " والتي يمكن عدها مركز عملية " التدال " وتحليلها الدلالي ينسق المستوى الآخر (التركيبي) وفقا لها .. ..



وبين الداخل والخارج تقع الجملة : " تلصص شرطي من نافذة " فتصل بينهما عبر دلالات القهر التي تفسر هزيمة الخارج وبهاء الداخل ، ونظراً لهذا التوتر الذي تمثله العلاقة البوليسية بين الخارج والداخل تتحدد الأماكن بكل ماهو ضيق .. مظلم .. منفصل !

"الدهليز - التابوت - الردهات " وبما تقيمه هذه المفردات من علاقات تدال مع المثال بكامله ، وبينما الوعل الرمزي - هذا الحيوان الطافر أبدا فوق رؤوس الجبال وقمم التلال ، عزلته

حريته يطل على رغبة اكتماله " يرسم أشجاراً بالليمون وأفخاذاً بقناديل " هاجرا الكلمة إلى الفعل نجد المرأة ممزقة بين اثنتين : بهاءاتها المنثورة لهذا اللاجيء إلي الليالي الجاحظة والحوائط وبين دواعي بكائياتها " : الموت ، الشرطي ، الفقراء ، وتكتمل أفعال الإثنين " الرجل " و " المرأة " في سياق من الجمل المتشذرة هنا وهناك ، والبريئة من أية إمكان على التوجيه ، تقف في ذاتها محتضنة في وقفتها المحايدة الواقع في مايشبه الانعكاس : " ينام الحمالون ... – النصر يفرخ مهزومين – هاتيك الدقات معذبة –

" البنية النصية "

أو

البنية الدلالية الكبرى

انتهينا إلى أن " الجملة الدلالية " ترتبط فيما بينها بعلاقات بنائية تتجلى في ثلاث فعاليات نصية مزدوجة العمل. إضافة إلى فعالية رابعة فرضتها حداثة " العمل" الشعري المدروس وهى " التدال ؛ ، ومن هذه الترابطات بين " الجمل ؛ تنبني عدة " وحدات نصية " عليها أن تتواشج فيما بينها عبر نمط من العلاقات آخر ، يوصف هذه المرة " بالنصية ؛ وذلك بواسطة مجموعة قواعد كبرى تدعي " القواعد التاليفية " ...

لقد تم في الطريق لبناء ؛ الوحدة النصية " عدد من

الإجراءات كانت تعمل على استجلاء الخط الدلالي الأساسي وتبين وظائف الخطوط الدلالية الهامشية ، ثم تحميل الأول بدلالات هذه الوظائف من أجل تنحية خطوطها الدلالية ، ورأينا كيف أن هذا الخط الدلالي الأساسي يتمثل في عدد من الجمل التي سوف تصبح محلا لفاعليات نصية أكبر ، ليست كالفعاليات السابقة التي اختصت بعمليتين أساسيتين هما : التوزيع والإدماج ، أنيطت بهما غاية مركزية في بناء النص تتمثل في تخليصه من القيم الإبلاغية التي يتوسل بها العمل للوصول إي القيم الشعرية التي يتغياها فمثلا :

قولنا الشائع : " زيد أسد " يتكيء أولا على حقلين دلاليين : إنساني وحيواني ثم يتحدد في الحقل الأول " زيد " كمحور دلالي يستمد مجموع خصائصه وميزاته من " العمل " وليس من الواقع ، ويتحدد من الحقل الثاني " الأسد " في الخلفية المعرفية التي للإنسان عنه ، حيث نجده نقيا من أية صفة حيوانية وممثلا تمثيلا مطابقا لمجموعة من القيم : القوة والشجاعة ، وبواسطة التركيب يتم تجاوز الحقلين الدلاليين ، ثم يتم تجاوز أكبر للدلالة التركيبية ذاتها فيختفي الأسد تماما وتحل محله ماالخلفية المعرفية عنه ، يحملها " زيد " داخلاً في ؛ العمل " مكونا نصيا .

إن إقصاء ماينشره كل من " زيد " و " أسد " من دلالات

عامة شرط أساسي لتحقيق غاية التركيب الاستعاري ، وبالضبط هذا مايتم من أجل بناء " الوحدات النصية " حيث لم يعد للمستويات الدلالية الأولى ، التي أمكن لها أن تساعدنا في تحديد " الجمل " و " علاقاتها" من قبل ، أي دور في بناء الوحدة النصية الأعلى : " البنية الدلالية الكبرى " ، ومن ثم فإن ماسمي من قبل " فعاليات " نصية لاوجود له في هذا المستوى ، وإنما نحن مع " قواعد تأليفية كبرى " تمثل نمط العلاقات القائم بين "الوحدات " التي تؤلف " البنية الدلالية الكبرى " أو " البنية النصية " .. ولكن ، قبل كل شيء ، ماهذه " البنية " التي توصف بالنصية كما توصف بالدلالية الكبرى ؟ وبداية ما ذا تعني "النصية " وكيف ترادف " الدلالية الكبرى ".

الإشكالي في السؤالين السابقين هو مصطلح " البنية Struc-ture نظرا لأن الإبستمولوجيا التي أحاطت به وواكبت فتوحه (الطائشة) في عدة علوم منها علم الاجتماع وعلم النفس فضلا عن علم نشأته : علم اللغة ، هذه الإبستمولوجيا تجعل من تحديد الاستعمال ، حين يكون مغايرا ، أمرا حتميا حتى لايحيل المصطلح إليها ، أن البنية – في التحليل النصي Textual Aualysis – ليست نظاما مغلقا ، أو مجردا ، وليست طبيعة كامنة في الظواهر ، ونتطرف في نفي الإبستمولوجيا التي أحاطت بها فنقول : إن البنية خاصية للإدراك الإنساني ،

ولاعلاقة لها بموضوع إدراكه إلا باعتبارها آليات كشف ووعى واستيعاب ، إن الإدراك الإنساني ليس ذاكرة تعي ماترى بطريقة سالبة ، ولاهو معنى بتفاصيل وجزئيات مايشاهد ، وإنما هو خالق للماهيات والكليات [(١)] بالمفهوم الفلسفي ، يتغور الظاهرة إلى ماهيتها (دلالاتها) ويرفع الجزئيات إلي مستوى الكليات ، وهكذا تكون علاقته بمادة عمله علاقة تفاعلية ، هنا نكون على مشارف " القراءة " والتفكيك " و " الاختلاف " [(٢)] وكلها مصطلحات صكها " جاك ديريدا " فيلسوف مابعد البنيوية ، ليتضافر الجميع في بناء ناتج تفاعل " العمل " و " المتلقي " ، وهذا الناتج الذي يمثل الدلالة الكلية مبنية في

(١) " الماهية والظاهرة " : جانبان من الموضوع مترابطان ديالكتيكيا ، فالماهية تعبر عما للشيء (للعملية) من روابط داخلية ، ضرورية وثابتة نسبيا ، تضم مختلف مؤشراتها ومواصفاتها في كل واحد ، ومن هنا فإنها تبين الوحدة في تنوع صفات الشيء المعنى ، أما الظاهرة فهى صفات الشيء وملامحه الخارجية " المعجم الفلسفي المختصر – ت : توفيق سلوم – دار التقدم / موسكو / ١٩٨٦ – (٤٢٤) – أما " الكليات " فهي .. تلك الموضوعات المجردة التي من قبيل الكيفيات والعلاقات والأعداد ، وهي الأشياء التي لايمكن أن تعين في المكان والزمان تعيينا واضحا ، والكليات تقابل الجزئيات وهى تعرف أحيانا بأنها موضوعات التفكير " الموسوعة الفلسفية المختصرة – عدة مترجمين بإشراف د / زكي نجيب محمود – دار العلم / بيروت / د.ت – (٣٤٦) .

(٢) لم يصرح " ديريدا " بمصطلح القراءة إطلاقا ، وإنما ضمنه حديثه عن " الكتابة " مستدعيا فعل " التفكيك " – تفكيك الحضور أو المحسوس وصولا إلي المغيب أو المعقول – كفعل نابع من قراءة استراتيجية ، ويأتي مفهوم الاختلاف كاستراتيجية للعمل على " الدال " من أجل الكشف عمنا يتضمن من تناقضات تصل حد نفي " المدلول " أو ماعبر عنه بمصطلح " الإرجاء ".

مايطلق عليه " البنية النصية " أو " البنية الدلالية الكبرى " تردفا شارحا ..

.. إن البنية " بهذا المفهوم خاصة بالقراءة المتفاعلة مع " العمل " وليست خاصية قارة فيه ، وإذا كان قاريء " العمل " الشعري يقوم أولا بعملية تفكيك لتشكيله اللغوي ، بوعي أو بدون وعي ، من أجل استنطاق دلالته ؛ فمايحصل عليه من ذلك هو مجرد جزئيات دلالية مبعثرة تحمل في أثنائها معايير ضبط لإمكانات بنائها المتعددة بحسب طبيعة " العمل " الشعرية ، وتتمثل هذه المعايير في " القواعد التأليفية " التي ماإن تتمكن من الاشتغال على "الوحدات " حتي تضبط حركة الذات البانية للدلالة ، ويمكننا تحديد ثلاث قواعد تأليفية هى : -

١-التوازي Parallelism [١]

٢-التضمين Implication [٢]

٣-التأجيل Temporization [٣] [٤]

---

(١) التوازي : ويعتمد إنتاج الدلالة فيه على وجود بنيتين متقابلتين من تقابلهما تنتج الدلالة النصية .

(٢) التضمين : ويعتمد إنتاج الدلالة فيه على تضمن بنية لبنية أخرى ينتج عن تضمنها الدلالة النصية .

(٣) التأجيل : ويعتمد إنتاج الدلالة فيه على فتح البنية بطول العمل مؤجلا أية إنتاجية دلالية إلى حين اكتماله .

(٤) هذه القواعد التاليفية لم تشتق من نظرية معينة أو منهج محدد ، وإنما هى ناتج استقراء نصوص شعر الحداثة سواء في مجلة الدراسة - إبداع - أوسواها على ضوء من خلفية الباحث المعرفية بالمذاهب النقدية .

ومن الواضح أن اكتشاف " البنية النصية " أو الدلالية الكبرى ، لايتم إلا من خلال " تحليل نصي " لعمل كامل ، نختار له هذه القصيدة

" تنحدر صخور الوقت إلي الهاوية " للشاعر " رفعت سلام "

لا ..... لاشيء

ماالوقت الآن ؟

كان الأفق ينام على خاصرة الأرض ، فيوصد في

وجه طيور البحر شبابيك الترحال

أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا ..

فاشتعلا ، أم أن غيوم النوم انفلتت في الطرقات

أتذكر

حقا ... ؟

لكن قليلاً من ثرثرة الليل تزيل عن القلب هموم اليوم

هل يمكن حقا لقليل من ثرثرة الليل

أن يصلح ماأفسده اليوم ؟

تنعقد الكلمات دخانا يتكاثف

يصاعد حتى يصدمه السقف فيرتد

تصدمه الأرض ، فيرتد

يتصادم بالجدران

يتحرش بزجاج الشباك الموصود ، فينحل

ينوب

يتكثف قطرات تجري في المنحدرات إلي البالوعات

كان الأفق ينام ، فتصحو الأشياء الليلية والثيران

الوحشية وطنين الأرض يدوم في الساحات المهجورة

كان الصيف جميلا حين ركضنا للبحر .. العسس

المنتشرون بلاظل .. ورذاذ الضوء المائي يلون

خط الجسد ، البحر الثيران الوحشية في رقدتها

تتململ والأفق على خاصرة الأرض ينام

قل لي :

هل ألقاها ثانية

أم يوغل هذا الليل بلاشطآن ؟

هل تدري ؟

- كنت تخافين الظلمة إذ ينتصف الليل

فترتجفين بصدري :

أخشى أن أغمض عيني

حتى لاينفجر الرعب المتربص في الأركان

وتنزلقين

فإلي أين تغوص خطاك

وهذا الليل بلاشطآن

هل حقا يتسع الوقت ؟

كان الإيقاع الليلي يداعي خدرا قطنيا ، وطيور
البحر مسجاة فوق الرمل .. وكان الورد البحري
على صدرك ينمو .. العيس المنتشرون بلاظل في
خوذات الحرب ، وحشرجة الموتى الليلية تلتف
سحابات في واجهة الصمت المصقول .. قرون الثيران
تشد الأفق إلي الجرح ، أم أن الجسد الناري فسيح وطيور
البحر حصى في الر يح الرملية ، والساحات خراب
لا ...
ليس الأمر كما يبدو
فلماذا أبصر ما يتوتر في الأفق القادم
والأوفق .. أن يتحري في البدء حدود الألفاظ
المشتبهة والمشتبكة
كان الجسد خليجا يهفو للأمواج الشبقة
وأنا
وتر يتراخى
والإيقاع يضيع
وأضيع
فهل حقا يتسع الوقت
أم يوغل هذا الليل بلا شطآن
يمتد الليل بحارا دون ضفاف ، يتراخى ..

فتمد خيول الرعب الأعناق .. وعدوا نحو الماء
حراب العسس المنشورة غابات في الليل وحشرجة
الموتى تصاعد غيما يمطر أشلاء وصديدا .. وكمهرة
عشقي تنفلتين وثيران الليل تقوم على مهل والأفق
على جرح الأرض ينام .. فتنفجر الصرخات
وأضيع
وتضيع
فآه
آه
وتنفلتين كمهرة عشقي ، غامضة كالحلم ، وعارية كالماء
فهل حقا .. فات الوقت ؟
سوف يكون الموت !
وهذى الظلمة موغلة كصحارى دون سراب .
فلماذا يطفو وجهك في ذاكرتي
ثم يغيب
ليطفو
ثم يغيب
ويغيب
فهل حقا .. فات الوقت ؟
وأخلع فيك رسومي والظلمة وطن من خيل الرعب

الجامح في الطرقات ، العسس الليلي يجوس وئيدا
صخر دون الماء ، هل انفلتت في الساحات غيوم
النوم أم انفجرت ثيران الليل عن الموت القادم
والأشلاء تنز دما أو قيحا لزجا ، والموتى يشتعلون
عن الرقصات المجنونة ، والوطن المتسرب في الكفين
سراب
قد يتسع الوقت
قد
حتى ينمو الأبد وئيدا في جسدي
لكن ..
هل من غفران يرجى ؟
إذ تنفلتين مراوغة ، موغلة ، تشتغلين على حد
الحلم الناري ، فينقلب الزمن دخانا وترابا ،
تنحدر صخور الوقت إلي الهاوية ، وتنفلتين :
فينفلت الأبد المائي إلي جسدي المنهوك صراخا
وعويلا مجنونا
وتروغين
فهل أخلع جسدي عني
أم يمتد الأبد المائي وئيدا دون عناء ؟
لاشيء إذن

لاشيء !

تنفلتين إلي جسدي ، والموتى يشتعلون ، بلاماء والأمطار الحجرية تهمى ، ينكشف العسس الليلي عن الدم والأشلاء المبقورة في الطرقات ،الظلمة كتلة صخر موغلة ، يتراخى وإلى جسدي تنفلتين رويدا وحراب العسس المنشورة تقتلع الضوء النائي ، والأشياء الليلية قوس مشدود ، يتراخى يتراخى تنفلتين ، وتنفلتين وتنحدرين ، وفي الزمن الفاصل : تنفجرين .. الثيران ، الثيران

الثيران الليلية والوقت موات

يتسع الوقت

وقت للميلاد

ووقت للموت

ماعادت حوريات البحر يغنين

ولى .. لاوقت

وجهك وعد يغفو في زبد البحر ، بالسلوى ، وغيوم الذكرى لاتمطر غير الحزن الآسن ، والوقت دخان وأنا في منتصف الطرق الرملية وجهي زمن يبحث عن تاريخ منسي ، أو قطرة ماء .

تنساب الأيام على سطح الذاكرة المصقول

ووجهك باق
تنساب الأحلام على كفي الخاويتين ، ووجهك باق
فمتى أخدش هذا الصمت الراكد ، كي أصرخ .. آه
فأني لي أن ابدأ
وفراشات الضوء الذهبي ذهبن ،
بلاميعاد ؟
تتدفق الثيران الليلية في جرح الأرض المفتوح
لتمضي
فتهادى أيتها الآلام العذبة ، حتى أنهي أغنيتي
وحراب العسس المنشورة توصد أبواب الهرب السرية
والموتى ينتشرون شراكا في مفترق الساحات
تهادى ...
حتى أبصر جثتي المشئومة تسبح في ضوء القمر العاري
وأنين الأرض مراوحة في الوقت الضائع ، والصرخات
ذراع ممدود يخمش وجه الأفق الموصود ، دم يتراكض
في المنحدرات ، هل انطفأ النجم الباقي
وفراشات الضوء الذهبي ذهبن
ووجهك باق
أم أن رياح العفن اللاهث تعدو لاهية بالأشلاء ، دم
وصديد ، والأشياء الليلية قوس مقطوع في الفلوات

الخاوية ، صهيل خيول الموت مدى ناري يتراكض ،
حمحمة تبحث في جثث القتلى عن جسد
فتهادى
لاماء هنا
بل صخر مسنون مسموم
صخر دون الماء
قطرة ماء
لاصخر
بل قطرة ماء
بل صوت الماء ينقر فوق الصخر
لكن .. لاماء
ووجهك باق
دون الماء
الليل ثقيل كالجثة ، والظلمة كالأبد الراسخ ، لا
همسهسة ، أو همهمة ، غير رغيف اليوم ، دبيب الأبراص
فحيح الحيات الثيران الليلية - راضية - ترعى
كلأ الموت ، وتلعق مايجري في المنحدرات ولاشيء
طبول أو أسراب صراخ تمرق عابرة في قوس الأفق
المقلوب ، ولاشيء ، صدى الأبواق الرنانة أو أشلاء
الـ " لا " تخبو في دخانِ الزمن الضائع

ماعادت حوريات البحر يغنين

بل غيلان تتراقص في ظل القمر المظلم

دون عزاء .

أشباح أو جنيات يصعدن من الآبار المسمومة في منتصف

الليل ، فيخطفن الأطفال من النوم السحري إلي مملكة

الغرق السفلية ، ويغنين

ياطفلنا الغريب في مهده الصغير

الوعد يرتسم في وجهك الغرير

نم في حمى الكرى نم في مدى النعاس

ياطفلنا الغريب في موته الأخير

تهادى .. أيتها الآلام .. تهادى

حتى أنهى أغنيتي

فالحوريات ذهبن ، بلاميعاد

لاشيء ، فراغ العالم مقبور ، ينداح ، وتنطفيء النيران

وفي الزمن الفاصل ، في جسدي : تنطفئين ، ولاشيء

الليل صخور راكدة في منتصف الوقت ، الثيران الليلية

ترعى والأشياء مراوحة ، ورياح تطفو في فاجعة ،

لاماء ، صخور راكدة ، تخبو ، لاشيء ، سماء من

أصداء ، أصداف من زبد ، حمحمة تنوى في جسد

– هل تدرين الآن

فهل ضاع الوقت سدى ؟
فلمن أجراس الليل تدق !
أم هل يتسع الوقت لأفعل مالم يخطر في قلب بشر
فلماذا تنفلتين ووجهك وعد يطفو في ذاكرتي
وأنا وتر يتراخى ؟ لكن كيف هى المسألة الملعونة ؟
بل لا .. صوت الماء ينقر فوق الصخر ولاوجهك في ذاكرتي
يغفو والوقت جراح تنزفني والغيلان تراودني في
رقصتها المحمومة .. هل من تاريخ منسي يبحث عن زمن
أم جنيات يصعدن من الآبار المسمومة يخنقن الأطفال
بلاسلوى ؟
أجراس الليل تدق
فهل ضاع الوقت سدى ؟
تتمادى ، والأفق نزيف في خاصرة الأرض ، بيوت
الطين المهجورة أفواه تحلم بالصرخات فينمو عشب
الندم الشوكي بعينينا " لاتلتقيان ، الأقدام تسوخ ،
ونجم يتناءى يتراخى ، وطيور البحر حصى – هل
نرحل ، أم أن الجسد يضيق ؟
فتنطفئين ، ولاشيء
فهل ألقاها
أم يوغل هذا الليل بلا شطآن ؟

والحوريات الجنيات فراشات الضوء قفي ياسيدة الألم
العذب فوجهي زمن منسي في طرقات النوم ووجهك
باق في منتصف الحلم
وليس الأمر كما يبدو
والجسد خليج وغيوم الذكرى أسنة هل أنتظر الحوريات
الذهبية أم تأتي الجنيات بلاميعاد ؟ أيتها الأشباح
أيوغل هذا الليل الطافي أم ينفجر الرعب المتربص
في الأركان وأجراس الليل ؟
فهل تذكر حقا
فلعل قليلا من ثرثرة الليل
يذوب
يتكثف قطرات تجري في المنحدرات إلي البالوعات
أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا
فاشتعلا ، أم كان الأفق ينام على خاصرة الأرض ،
فيوصد في وجه طيور البحر شبابيك الترحال ؟
ولاشيء
وأجراس الليل الأجراس الليل رنين الدقات يؤوب
يلوب ولاقلمن
.. أجراس الليل تدق لمن
... أجراس الليل

تدق

لمن ؟

أجراس

الليل

تدق ، تدق

دق

دق

دق

دق

فمن

من يطرق منتصف الوقت الراكد ، من ؟

أسمع خرخشة خلف الباب ، فمن

هلا قمت لتبصر من يطرق منتصف الوقت ! (١)

يتميز التحليل النصي الكامل بسمات تفارق بينه ، بصورة أو بأخرى ، وبين الإتكاء على " مثال " لشرح إجراء ما أو قاعدة معينة ، في هذا التحليل تتضافر جميع الإجراءات ، دون أن تتميز ، وتسهم كل القواعد ، من غير أن تتفرد ، ويبدو التفصيل السابق من " الجملة " إلى " الوحدة " يبدو وكأنه غائب تماما

(١) رفعت سلام – تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية – إبداع / العدد : ٧ – السنة : ٥ / يوليو ١٩٨٧ – من (٢٣) إلى (٣٠) .

وماهو بغائب ، ولكنه الإيهام بالكلي والانشغال بالجوهري [1] وإن كان لاشيء في " العمل " بدون وظيفة بدءا من طباعة الصفحة الشعرية ومساحات البياض الفيزيقية إلي النصية كل له وظيفته ودوره ، إلا أن بعض العناصر في " العمل " تنتهى بأدائها وظيفتها ، والبعض الآخر يظل فاعلا برغم أدائه وظيفته ، هذا الاستمرار هو مايميز الكلي ، أو الجوهرى ، وهو محط اهتمام التحليل النصي الكامل ، خاصة على مستوى البنية الدلالية الكبرى (النصية) [2].

وأول مايفجأ " المتلقي " من " العمل " - الحداثي تحديدا [3] - هو " العنوان " الذي ترتكز أهميته سيميوطيقيا من " كونه عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبى .. يعتبر العنون سلطة النص ، وواجهته الإعلامية ، تمارس على المتلقي إكراها أدبيا ، كما أنه الجزء الدال من النص الذي يؤثر على معنى ما ، فضلا من كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص

(١) من البديهي أننا نعني بالكلي طبيعة البناء النصي وبالجوهرى طبيعة دلالة هذا البناء .

(٢) سنكف من الآن عن مراد فة " الدلالية الكبرى " ب" النصية " ونستعمل أيا منهما متضمنة دلالة الأخرى .

(٣) في الأعمال الكلاسيكية العنوان مجرد إشارة إلي محتوى ، بينما في الحداثة علامة ضمن نظام .

والمساهمة في فك غموضه " [1] .. العنوان " شبكية يفتتح بها النص ، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه ، والعنوان بوعى من الكاتب ، يهدف إلى تبئيرانتباه المتلقى ، على اعتبار أنه التسمية المصاحبة للعمل الأدبي والمؤشرة علية " [2].. هذه التعريفات المجمعة للعنوان :

عنصر مكون ، قيمة دلالية ، إعلام ، محدد جنسي ، وظيفة تفسيرية (الاقتباس الأسبق) ، علاقة بالمتلقي ، افتتاحية (الاقتباس السابق) ، كل هذه التعريفات تشير نظريا - أي على مستوى المفاهيم لاالإجراءات - إلى الأهمية السيميوطيقية للعنوان .

... هذه الأهمية التي بإمكانها أن تقيم البنية النصية للعمل بشكل يغطي كافة عناصر البناء النصي : جملة ووحدة وبنية ، ويحدد مواقع هذه العناصر وعلاقاتها فيما بينها داخل ذلك البناء .

أما إجرائيا ففي حالة كون " العنوان " جملة فإنه يتضمن : -

١- نظام علاقات ٢- وحدة دلالية .

أي أنه بالإمكان اعتباره " نصا " مصغرا ، تقوم بينه وبين

---

(١) شعيب حليفي - النص الموازي للرواية : استراتيجية العنوان - مجلة الكرمل / العدد (٤٦) / قبرص / ١٩٩٢ - (٨٣) .

(٢) شعيب - النص الموازى للرواية : استراتيجية العنوان - (٨٤) .

"النص " الكبير أحد ثلاثة أشكال من العلاقات : -

١- علاقة سيميوطيقية ، حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل .

٢- علاقة بنائية ، تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي .

٣- علاقة انعكاسية ، وفيها يختزل العمل : بناء ودلالة في العنوان بشكل كامل .

وقصيدة "رفعت سلام " تنتمي إلي هذا النظام المرآوي حيث " العنوان " نظام سيميوطيقي مكثف لنظام العمل حتى ليصل إلي حد " التشاكل " الدلالي ، وحتى أن بناء النص يظل معلقا على اكتشاف آليات هذا التشاكل وهو الأمر الذي يجعل تحليل " "العنوان " باعتباره نموذجا مولدا Generator Model للبنية النصية ، يتمتع بنفس الخصائص التي عينها علماء اللغة للنموذج اللغوي المولد ، ومن أهمها : .

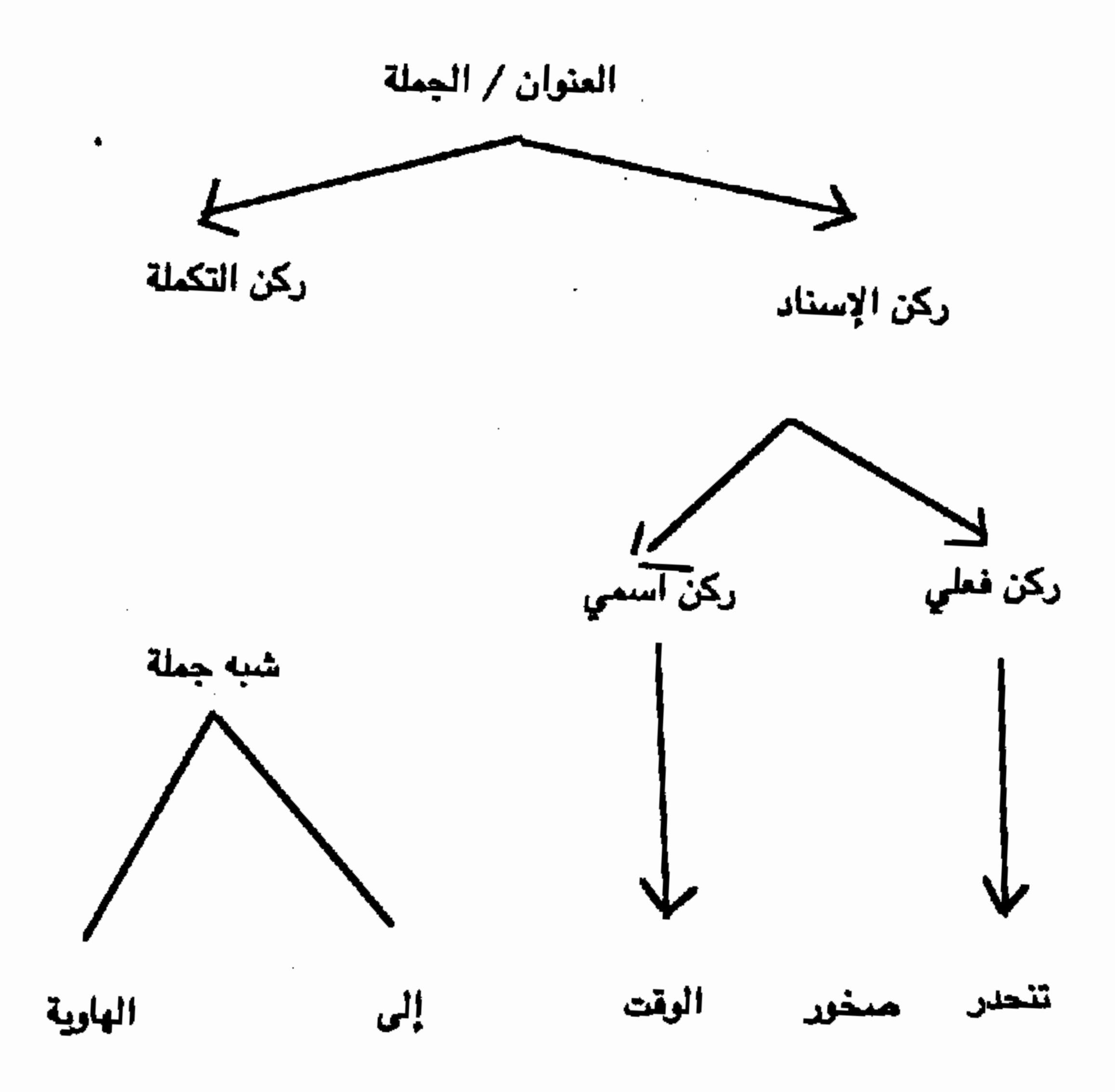
١- أن يرتبط بناء النموذج ببنية اللغة ... فيقصد بالأنموذج كل تركيب يوازي الموضوع المدروس .

٢- يحتوي الأنموذج على قدرة تفسيرية ذاتية .

٣- أن قيمة الأنموذج تتضح عبر وضوح ودقة العلاقات التي يقدمها .

٤- ويركز الأنموذج على بعض القضايا ويهمل بعضها ليتسنى

له تتبع القضايا التي يركز عليها [1]. وهذا يستدعي تحليل البنية المكونية للعنوان " النموذج " :



(١) د / ميشال زكريا – الألسنية التوليدية وقواعد اللغة العربية – المؤسسة الجامعية / بيروت / ط ٢ / ١٩٨٦ – (١١٧، ١٨٨،١١٩،١٢٠)

ملاحظات على تحليل المكونات : -

١- حالة الفعل : - الفعل من النوع اللازم الذي يعدي بحرف الجر ، ووجوده متعديا بحرف الجر ،في العمل ، يعني أن فعل الانحدار مخصص باتجاه أحادي إلى الهاوية .

٢- حالة الاسم : للاسم حالتان من التعريف إحداهما بالإضافة (صخور الوقت) والتعريف بالإضافة في اللغة خاص بإنتاج دلالة أكثر تحديدا كما يتضح من " القمة " و " قمة الجبل " ، ثم يفتح بابا لمجازات عديدة كما في " قمة الروح" ، ويبدو " المضاف إليه " هو محل المواضعة كما هو محل المجاوزة فإما أن يحدد " المضاف " أو يفجر التركيب دلاليا كما في التركيب الإضافي في العنوان " صخور الوقت" .

أما الحالة الثانية لتعريف الاسم فهى (ال) ، و(ال) وإن كانت لاتفيد بنفسها تحديدا للمعرف بها فإن افتراض المخاطب يقيم معرفته بعدا تحديديا لها ، بما يعني أن المخاطب يدرك تماما ماهى (الهاوية) بينما المتكلم وحده يحمل القيمة الإبلاغية لانحدار صخور الوقت اليها .

وباعتبار هذه التداولية الباطنة في تفسير مكونات " العنوان " يمكن تحديد مواقع هذه المكونات من حيث أهميتها لعملية

التداول (١) التي يشترك طرفاها في معرفة " الهاوية " وفي الانتماء إلى " صخور الوقت " بينما ينفرد المتكلم بالإبلاغ عنها : تنحدر " .. ...

إن البؤرة الدلالية هنا تكمن فيما ينتمي إليه الطرفان مقابلة بما يعرفان ، وهذا التقابل يمثل هاجس الاثنين ، ويأتي " الخبر" (الفعل) حاملا جديدا من طرف المتكلم (منتج النص) للهاجس المشترك بين طرفي التداول (المنتج النصي) ، هذا الجديد " تنحدر " هو " المحمول " الواحد والذي يتكرر بأشكال مختلفة على طول العمل ، غير أن اختلاف أشكال حضور "المحمول " ينسق جميعه في الحقل الدلالي للانحدار ، بينما نجد " الموضوع " : " صخور الوقت " يتعدد بطريقة مدهشة متكئا إلى لامحدودية المجاز في تركيبه الإضافي ، والذي يمتد ليظل كل مفردات عالم " النص " التي يستند إليها " محمول " واحد يعبر عن حركة واحدة في زمن واحد متجهة إلى مكان وحيد : " الهاوية " .. هذا هو الأساس الذي تنبني عليه العلاقة

---

(١) لاشك في وجود تحريف مقصود للمقولات التداولية لكي نتمكن من تطبيقها على النصوص الجمالية ، ومرجعنا الأساسي في التداولية د / أحمد المتوكل – الوظائف التداولية في اللغة العربية – دار الثقافة / الدار البيضاء / ط١ / ١٩٨٥ – كذا " فرانسواز أرمينكو – المقاربة التداولية – ت : د / سعيد علوش –مركز الإنماء القومي / بيروت – د . ت .

المـرآوية بين النص المكثف / العنوان ، والعنوان المـوسع / النص فـإذا كـان الأول جـملة نحـو دلاليـة (بالمـفـهـوم اللغوي العادي) فإن الثاني جملة دلالية بالمفهوم النصي ، وموسعة إلي أقصى حدود التـوسيع حـتى أن المـسـتوى النصي الوسـيط - "الوحدة النصية " - ملغي تماما ، بينما تطابق الجملة الدلالية المسـتوى الأخيـر : البنية النصـيـة ، حيث لانجـد إلا القواعـد التأليفية الكبرى " فعالية " نصية تعمل على المستوى الأولى من البناء النصي ، وذلك على ضوء انبناء " النص " وفقا " للعنوان " وعلينا من أجل تحليل " العـمل " نصـيـا أن نبـحث عن تجليات مكونات " العنوان " فيه : -

أولا : الركن الفعلي :

إن الركن الفعلي يتضمن مكونين بنائيين : " زمنا" و "حدثا"

أ- الزمن : إن زمن الفعل المضارع يمثل على المستوى النصي زمنا دلاليا تتحرك في فضائه عناصر الدلالة النصية عوضا من غيـاب " الوحدة النصيـة " وإن تطابق الزمن اللـغوي مع الزمن الدلالي يعمل على الفـعـاليـات النصـيـة ، التي سبق الحديث عنها ، تلك التي توحـد بين " الوحـدات " وترفـعـهـا إلى مـسـتـوى " البنيـات النصـيـة " بمـا يـعني أن " القـواعـد التـأليفيـة " هـى التي تشغل على البناء النصي وذلك بـفضل

التطابق الزمني .

ب - الحدث : " الانحدار " حركة ذات اتجاه هو الذي يؤسس دلالتها ، لاتهم نقطة بدايتها ، من أين ؟ إنما الأهم هو نقطة وصولها : " إلى الهاوية " حيث أسفل ، إلا أن هذا لايلغي كون الانحدار حركة من (أعلى - بالنسبة إلي نقطة الوصول) إلى (أسفل) ، وهو مايحدد مكانية نصية تتوزع عليها العناصر الدلالية في النص .

ثانيا: الركن الإسمي : " صخور الوقت " :

يفتح الركن الاسمي العنوان / النص على مملكة التيه المجازي [1] حيث منطق الموجود هو وجوده هكذا .. إن المجاز

---

(١) إن تطور الاستخدام اللغوي والنظر فيه إلي حد مطابقة المنطق للغة يؤشر على النقطة السحرية التي بدأت منها اللغة حيث ؛ السحر " و " الطوطم " و " الوثن " إضافة إلي " البطل " و " الكاهن " وكلها تؤكد ان مفهومنا للمجاز الآن هو عينه الأصل اللغوي في البدايات وإذ نفهم المجاز على هذا الأساس ، فانه يتسع عن كونه ظاهرة بلاغية ، سواء المجاز اللغوي أو المجاز العقلي في ذلك ، ويتعلق بتصور أشمل للعالم والله والانسان ، وكما يقول د . نصر حامد أبو زيد : " إن أى تصور لمفهوم المجاز لابد أن يستند إلى تصور ما - مهما كان غموضه - لطبيعة اللغة ووظيفتها ، ولابد أن يستند هذا التصور - بدوره - إلى تصور أعم للدور المعرفي المنوط بالدلالة اللغوية .. ولاينفصل مثل هذا التصور الأخير من تصور كلي شامل للعالم والله والانسان " . د . نصر حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآليات التأويل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة -١٩٩١ - (١٢١ ، ١٢٢) .

بهذا المفهوم ليس عملية عبور من الحقيقة إلى الكذب (أو التخييل) كما في التراث البلاغي ، ولكنه عبور من عالم إلى آخر مغاير تماما ، المجاز إذن تجاوز - بالمعنى النقدي - ... انتهاك للمواضعات لغويا ومفهومياً في آن معا ، ولكنه انتهاك غير مقيس إلى ماتم انتهاكه ، بل منظور إليه كعالم له خصوصيته ، أو لنقل له مواضعاته الخاصة به ، وحقيقته المرتبطة بطبيعته ، لتنتهي تماما أصلية " الحقيقة " في فهم "المجاز " وينتهي كذلك دورها في تحليله .

ويرتبط مجاز " الركن الاسمي " في العنوان بحركة مكونات البنية الدلالية في العمل ، هذه الحركة المتجهة من " أعلى " إلى " أسفل " وعلى هذا فالإنزلاق من عالم الواقع أو الحقيقة إلى عالم المجاز ، يتوازى مع اتجاه الحركة في " الركن الفعلي " ، هذا الاتجاه المأساوي هو الذي يؤطر مصير كل " الموضوعات" Topics ويربطها " بالمحمول " الوحيد والمهيمن على " العمل " (تنحدر) وإذا كان الركن الاسمى عبارة عن تركيب اضافي ، فإن لكل عنصر في هذا التركيب ظهوره الخاص والمتميز في النص كما نتبين : -

أ- صخور : هذه المفردة الفاعل الأساسي للفعل ؛ تنحدر " ، واحتياجها إلى الإضافة في العنوان يطرحها للاشتباك

الدلالي بمفردات أخرى فى العمل ، وإذ لاتمتلك نسبة عالية من التكرار (النسخ) فإنها من خلال ماتشتبك به من دلالات مفردات أخرى توسع من دائرة فعاليتها النصية . وهذا هو ظهورها في العمل :

- " صخور دون الماء " - ٢٥ -

- " تنحدر صخور الوقت إلي الهاوية وتنفلتين " - ٢٦-

- " الظلمة كتلة صخر موغلة " - ٢٦ -

- لاماء هنا بل صخر مسنون مسموم

صخر دون الماء

قطرة ماء

لاصخر

بل قطرة ماء

بل صوت الماء ينقر فوق الصخر

لكن .. لاماء " - ٢٧ -

- الليل صخور راكدة في منتصف الوقت

لاماء ، صخور راكدة ، تخبو ، لاشيء " - ٢٨ -

- صوت الماء ينقر فوق الصخر ولاوجهك في ذاكرتي

يغفو والوقت جراح تنزفني " - ٢٩ -

يبدو أن " الصخر " يوظف على مستويين : - الأول المستوى الوصفي حيث يربط التشبيه الاستعاري بين بعض ظواهر "العمل" وتحديدا " الليل " و " الظلمة " وبين المفردة (صخر)، الأمر الذي يربطها وظيفيا بدلالات الزمن - الوقت - المضاف إليها ، أما المستوى الثاني فهو مستوى دينامي يعتمد على الصراع بين " الصخر "من جهة و " الماء " من جهة أخرى :

- صخر دون الماء
- صوت الماء ينقر فوق الصخر

ويبدو فتح دلالة " الصخر أو الصخور " معلقة على استقراء حقلي " الزمن " و" الماء " في العمل (يراجع جدولي إحصائهما في نهاية التحليل ونخلص من ذلك الاستقراء إلى عدة حقائق :

١- تتداخل مفردتا " الماء " و " الوقت " في الجدولين بشكل متكرر.

٢- تدخل كل من المفردتين مكونا أساسيا في عملية " الوصف" التي تميز العمل .

٣- في حالة عدم دخول أي منهما في عملية الوصف تقوم المفردتان بتكوين سياق مفسر للإغراب المجازي في

"الوصف " .

ب – الوقت : تأتي مفردة " الوقت " لتعريف " الصخور " فتنقلها من مستواها الواقعي إلى مستوى مجازي ، و " الوقت " معجيما ثري الدلالة ، ويجمع " ابن منظور " ماقيل فيه ، ، فيقول : " الوقت " مقدار من الزمان ، وكل شيء قدرت له حينا فهو مؤقت ، وكذلك ماقدرت غايته فهو مؤقت . ابن سيده : الوقت مقدار من الدهر معروف ... واستعمل " سيبويه " لفظ الوقت في المكان ، تشبيها بالوقت في الزمان ، لأنه مقدار مثله .. ووقت موقت ومؤقت : محدود .. والميقات : الوقت المضروب للفعل والموضع " (١) ، هذه الدلالة الأخيرة هى التي تمنح المفردة نفسها نصيا تعريفا للصخور رمز موجودات الزمان والمكان الآنيين ليتشكل فاعل الانحدار جامعا كل شيء ومتجها به " إلى الهاوية " حيث لازمان ولامكان .. حيث الظلمة تمنح كل شيء (صخور الوقت) ملمحها ولونها .

... يمكننا الآن أن نشير إلى بنية العنوان (النصية) والتي تمثل البنية النصية (للعمل) أكمل تمثيل من خلال " القواعد التأليفية "الكبرى والتي نجد منها قاعدتين : –

الأولي التأجيل ، والثانية التضمين ، وكل قاعدة خاصة بركن

---

(١) ابن منظور – لسان العرب – المجلد السادس – ٤٨٨٧ –

من أركان بنية " العنوان – العمل " .

قلنا إن " الفعل " يمثل " المحمول " الوحيد الذي يجمع في اتجاه حركته كل موجودات العالم المجازي ، ومو ثم فإن قاعدة " التضمين " تعمل على تضمين دلالة كل أفعال " العمل " المختلفة دلالة السقوط وذلك بعون من تطابق زمن العنوان / العمل اللغوي (النحوي) وزمنهما الدلالي ، أما قاعدة " التأجيل " فخاصة بالموضوع المجازي ، فهو يدخل في العديد من العلاقات – كما أوضح الجدولان – ويجذب إليه العديد من عناصر العمل دون أن يشكف عن طبيعته المجازية ، الأمر الذي ينعكس أثره على ترابط العمل، إن الترابط في اللغة يتم بواحد من أمرين : – الأول : وضوح التركيب الدلالي وعلاقاته ، والثاني : هو تأجيل دلالة أحد عناصر التركيب إلى حين اكتماله ، وهنا تعمل الإحالة على تحديد أفق الانتظار الذي يزدحم بالتوقعات ، والعمل الشعري بين اختيارين : إما أن يحقق إحدى هذه التوقعات ويغلق أفق الانتظار ، وإما أن يظل هذا الأق مفتوحا علي كل التوقعات ، وهذه هي حالة " النص " المفتوح على السؤال : من يطرق منتصف الوقت ؟ .. هذا المنتصف الزمني والمكاني والحدثي ... منتصف الانحدار في الطريق إلى الهاوية .. اللحظة الفاصلة والكافية لتظهريد إنسانية مستغيثة من بين ركام الانهيارات. (١)

(١) إن طول العمل الشعري لايسمح لنا بتقصى كل التفاصيل الدلالية الخاصة بالبنية النصية . غير أن تحليل العنوان النص مكتفا يمكن أن يفي بالغرض من خلال مطابقته على جدولى " الماء " و " الوقت " .

	الكلمة	ظهورها الشعري
حقل الماء	الماء	يمتد الليل بحارا (١) دون ضفاف .. يتراخى .. فتمد خيول الرعب الأعناق وعدوا نحو الماء – صوت الماء ينقر فوق الصخر ولاوجهك في ذاكرتي يغفو – أنرحل في الماء الناعم أم أن الجسد الناري فسيح وطيور البحر حصى .
	كالماء المائي ماء	وتنفلتين كمهرة عشقي غامضة كالحلم وعارية كالماء وتنفلتين فينفلت الأبد المائي ويبدأ دون عناء ، ورذاذ الضوء المائي يلون خط الجسد – وتنفلتين إلى جسدي والموتى يشتعلون بلاماء والأمطار الحجرية تهمي – وأنا في منتصف الطرق الرملية ، وجهي زمن يبحث عن تاريخ منسي أو قطرة ماء .. لاماء هنا ، صخر دون الماء ، لاصخر بل قطرة ماء ، بل صوت الماء ينقر دون الصخر ، لكن لاماء ، ووجهك باق دون الماء – لاماء ، صخور راكدة ، تخبو ، لاشيء –
	خليج	لاشيء والجسد خليج – والجسد خليج وغيوم الذكرى آسنة ، هل أنتظر الحوريات الذهبية ، أم تأتي الجنيات بلاميعاد – كان الجسد خليجا .
	شطآن ضفاف	هل ألقاها ثانية أم يوغل هذا الليل بلاشطآن ؟ – فإلى أين تغوص خطاك وهذا الليل بلاشطآن – فهل حقا يتسع الوقت ، أم يوغل هذا الليل بلاشطآن ؟ – يمتد الليل بحارا دون ضفاف – فهل ألقاها أم يوغل هذا الليل بلاشطآن ؟

(١) الوردة كلمة تتكرر في مجموعات خاصة بها

تابع حقل الماء	أمواج يغوص	كان الجسد خليجا يهو للأمواج الشبقة – وتتزلقين فإلى أين تغوص خطاك –
	يطفو	فلماذا يطفو وجهك في ذاكرتي ثم يغيب ليطفو ثم يغيب ويغيب – الثيران الليلية ترعى والأشياء مراوحة ورياح تطفو في فاجعة ، لاماء –
	الطافي	أيوغل هذا الليل الطافي أم ينفجر الرعب –
	* ه بحر	البحر الثيران الوحشية في رقدتها تتملل- وكان الورد البحري على صدرك ينمو – كان الصيف جميلاً حين ركضنا للبحر – كان الأفق ينام على خاصرة الأرض فيوصد في وجه طيور البحر شبابيك الترحال – كان الإيقاع الليلي يداعي خدرا قطنيا وطيور البحر مسجاة فوق الرمل – أنرحل في الماء الناعم أم أن الجسد الناري فسيح وطيور البحر حصى فى الريح الرملية والساحات خراب – والأقدام تسوخ ونجم يتنائى يتراخى وطيور البحر حصى هل نرحل؟ – أم كان الأفق ينام على خاصرة الأرض فيوصد في وجه طيور البحر شبابيك الترحال .
	الراكد والآسن	وغيوم الذكرى لاتمطر غير الحزن الآسن – لاشيء والجسد خليج وغيوم الذكرى آسنة – الليل صخور راكدة في منتصف الوقت – من يطرق منتصف الوقت الراكد تنساب الأحلام على كفي الخاويتين ووجهك باق فمتى أخدش هذا الصمت الراكد كي أصرخ آه –

	آبار	أشباح أو جنيات يصعدن من الآبار المسمومة في منتصف الليل – هل من تاريخ منسي يبحث عن زمن أم جنيات يصعدن من الآبار المسمومة .
تابع حقل الماء	قطرة قطرات رذاذ	وجهي زمن يبحث عن تاريخ منسي أو قطرة ماء – تنعقد الكلمات دخانا يتكاثف ...يتكثف قطرات تجري في المنحدرات إلي البالوعات . ورذاذ الضوء المائي يلون خط الجسد .
حقل الوقت	الأبد	قد يتسع الوقت ، قد ، حتى ينمو الأبد وئيدا في جسدي – وتتفلتين فينفلت الأبد المائي إلى جسدي المنهك – فهل أخلع جسدي عني أم يمتد الأبد المائي وئيداً دون عناء – الليل ثقيل كالجثة كالأبد الراسخ –
	الزمن	أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا – وفي الزمن الفاصل تتفجرين الثيران الثيران الليلية والوقت موات – وجهي زمن يبحث عن تاريخ منسي – وفي الزمن الفاصل في جسدي تنطفئين – قفي ياسيدة الألم العذب فوجهي زمن منسي في طرقات النوم – أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا فاشتعلا – وإذ تنفلتين مراوغة ، موغلة ، تشتطين على حد الحلم الناري فينفلت الزمن دخانا وترابا –
	الوقت	هل حقا يتسع الوقت – فهل حقا يتسع الوقت أم يوغل هذا الليل بلاشطآن – قد يتسع الوقت قد ، حتى ينمو

حقل الوقت		الأبد ونيدا في جسدي – الثيران الثيران الليلية والوقت موات – يتسع الوقت . وقت للميلاد ووقت للموت – ولى ..لاوقت – فهل ضاع الوقت سدى – أم هل يتسع الوقت لأفعل مالم يخطر في قلب بشر – ولاوجهك في ذاكرتي يغفو والوقت جراح تنزفني – فهل ضاع الوقت سدى – من يطرق منتصف الوقت الراكد – من يطرق منتصف الوقت – وأنين الأرض مراوغة في الوقت الضائع .
	الأيام اليوم	تنساب الأيام على سطح الذاكرة المصقول – لكن قليلاً من ثرثرةالليل تزيل عن القلب هموم اليوم –هل يمكن حقا لقليل من ثرثرة الليل أن يصلح ماأفسده اليوم –
	الصيف	أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا – كان الصيف جميلاً حين ركضنا للبحر – أكان الصيف إذ انتصف الزمن الواعد في جسدينا ..
	الليل	لكن قليلا من ثرثرة الليل تزيل عن القلب هموم اليوم – هل يمكن حقا لقليل من ثرثرة الليل أن يصلح ماأفسده اليوم .
	الليلي/ الليلية	ثرثرة الليل ، أن يصلح ماأفسده اليوم – كان الأفق ينام فتصحو الأشياء الليلية والثيران الوحشية – هل ألقاها ثانية أم يوغل هذا الليل بلاشطآن – فإلى أين تغوص خطاك وهذاالليل بلاشطآن – كان الإيقاع الليلي يداعى

تابع حقل الوقت		خدرا قطنيا وحشرجة الموتي الليلية تلتف سحابات في واجهة الصمت – فهل حقا يتسع الوقت أم يوغل هذا الليل بلاشطآن – يمتد الليل بحارا دون ضفاف – حراب العسس المنشورة غابات في الليل – وثيران الليل تقوم على مهل – العسس الليلي يجوس وئيدا – هل انفلتت في الساحات غيوم النوم أم انفجرت ثيران الليل عن الموت القادم – ينكشف العسس الليلي عن الدم والأشلاء المبقورة – والأشياء الليلية قوس مشدود – يتراخى – الثيران الثيران الثيران الليلية – تتدفق الثيران الليليةفي جرح الأرض المفتوح – والأشياء الليلية قوس مقطوع في الفلوات الخاوية الثيران الليلية – راضية ترعى كلأ الموت – أشباح أو جنيات يصعدن من الآبار المسمومة في منتصف الليل – الليل ثقيل كالجثة – الليل صخور راكدة – الثيران الليلية ترعى –فلمن أجراس الليل تدق – أجراس الليل تدق – العسس الليلية نخيل مسموم يمتد إلي قارعة العالم – فهل ألقاها أم يوغل هذا الليل بلاشطآن أيوغل هذا الليل الطافي أم ينفجر الرعب المتربص في الأركان وأجراس الليل فلعل قليلا من ثرثرة الليل يذوب – وأجراس الليل الأجراس الليلية – أجراس الليل تدق لمن–

وأخيرا فكما تتعدد أنماط " الوحدات النصية " فإن " البنيات الدلالية الكبرى " تتنوع ، ولكنه التنوع المغاير إذ أن " الوحدات" عناصر نهائية ، أي لها سماتها الشكلية ، أما " البنيات " فإنها - خاصة - تتضافر فيها كل المكونات السابقة في المستويين : الأدنى (الجمل) والوسيط (الوحدات) من أجل ظهور النص دلالة كلية مترابطة ومنسجمة ، ومن ثم فتنوعها يعود إلي تنوع غايات " العمل" فهى ليست مسألة شكلية على الإطلاق ، لذا اكتفينا بتحليل عمل شعري واحد ، روعى في اختياره ألا يفقد سمة هي من سمات الأعمال شديدة الحداثة أعني " طول العمل " وألا يعتمد تحليله نصيا على تتبع جميع تفاصيله وجزئياته ، بمعنى أن يتضمن بنية صغرى تعد نموذجا مولدا للبنية الدلالية الكبرى ، وهو ماتوفر في قصيدة " رفعت سلام " ، وغنى عن الذكر أنه ليست كل الأعمال تمتلك مثل هذه البنية المولدة ، كما أنها - إذا امتلكتها - لايشترط فيها أن تكون " عنواناً كما في القصيدة المحللة .

وناتج تتبع مستويات انبناء النص بدءا من " البنية اللغوية " بشقيها الإيقاعي والتركيبي (الفصل الأول والثاني) إلى "البنية النصية " .. (الفصل الثالث) يشير إلى عدم استيعاب " المنهج " لموضوعه الذي مايزال متسعا عنه ، دون أمل في أن يحتوي من خلال الاجراءات - كل الإجراءات السابقة - وماذلك

إلا لأن المنهج مايزال ، حتى هذه اللحظة مشترطا بحدود العمل ، ولذلك ظل في إطار مجموعة من الإجراءات التي مهمابلغت من مرونة ، تظل قائمة خلف مفاهيم محددة ، بل ربما كانت قاطعة ، من هذه المفاهيم " الشعرية " التي ظلت في دائرة النصية لاتتخطاها، وهو الأمر الذي جعل المنهج الذي أفرزته - كمفهوم - على مقربة من " البنيوية " بل لقد تمت استعادة بعض عناصر إبستمولوجيتهادون أن يمكن تطهيرها تماما من تاريخها السابق.

ولم يكن كل ماسبق عيبا في المنهج بقدر ماكان تدرجا فيه بحسب مستويات البناء النصي ، جزءا فوحدة فبنية ، حتى الوصول إلي نهايات خصوصية " العمل " الشعري الحداثي ، لنظل على مشارف عالم جديد ينظر إلي جماليات ذلك " العمل " باعتبارها ناتج "تناص " وليس ناتج " نص " فحسب ، وهذا هو موضوع الفصل الرابع .

الفصل الرابع

التناص والخطاب النصي

التأسيس

إذا كانت الحداثة في تجاوزها الدائب لذاتها محرومة من تأسيس منظومة تقاليدها الأدبية ، فهذالايعني أنها محرومة إطلاقا من أدوات تعريفها التي تتمثل بشكل شديد الكثافة في كونها مغايرة فذة تسم ماسواها جميعاًبالكلاسيكية .

للحداثة ، وهذا هو المتاح لدراسة محايثة زمنيا لها ، تقاليد انقطا ع توفرهالها طبيعة حركتهافي التاريخ الشعري ، وتوفر لها بالتالي تميزاً حادا ، وربما فاجعا ، كما سيتضح ، سواء على المستوى الأدائي - أي الأسلوبي - أو المستوى الدلالي أي النصي . أهم خصائص النص الكلاسيكي أنه نص منته دلاليا، وبمعنى آخر : نص يمتلك بنية مغلقة عليه تحدد إنتاج دلاليته وحدودها . هو إذن نص أحادي البعد يغفو آمنا مطمئنا وقانعا إلى سلطة التراث الجمالي خصوصا ، والثقافي المعرفي عموما مؤمنا بجدارته بتوفيرصفة " الشعرية " له ..

وفي المواجهة يتبدى نص الحداثة مندفعا إلى أقصى نقاط التطرف ، لايكفيه أن يتميز بانقطاعه عن التراث وسلطته ، ولكنه في تحقيقه لجمالياته ، يبدو وكأنه يتحفز لذاته وبها لينفي عنها كا مايمكن أن يغلق بنيته ويختم على دلالته بالانتهاء ، ومن ثم لايزال هذا النص يصطدم بمنهج تناوله متجاوزا ظاهرات معناه ومنفتحا على كل الاحتمالات الدلالية الممكنة ، وكأنه مقذوف أمامه بعنف .

نص الحداثة إشكالي بطبيعته ، كما برؤيته ، ومن ثم فمنهج دراسته لايفلت من مأزق تجديد مفاهيمه وتنميتها كلما انتقل من مستوى إلى اخر من مستويات ذلك النص ، الأمر الذي يوجب على المنهج أن يفكر بهذه المفاهيم وبالإجراءات المتولدة عنها كلما كان عليه أن يفكر بالنص ، وأن يؤسس ذاته مع كل لحظة من زمن ممارسته ، في حركة جدلية متوترة بين الذهاب في النص والعودة إلي النفس ، وهكذا دون كلل حتى النهاية التي ربما كانت تسليم المنهج راية موضوعيته إلي " الذوق " غير المبرر لعل له من " الحدس " الذاتي إضافة حجبتها صرامة الموضوعية ، بانتظار منهج أكثر نجاحا ينحي الذوق ويمارس فعله .

في الفصل السابق اعتمد المنهج عدة اجراءات للكشف عن " "الدلالة النصية " الكامنة في العمل وعن آليات إنتاجها ، غير أن هذه الدلالة التي تم تكشيف مستويات انبنائها ، وتجلية مجموع العلاقات القائمة بين هذه المستويات ظلت تشير من طرف خفي إلى فضاء داخلها يطلب امتلاءه .

إن حدود المنهج السابقة تهمل بعدا أنطولوجيا يطبع مسيرة الحرية المرعبة التي افتتحتها الحداثة عدما وقلقا واستلابا ، لتقف في التاريخ الأدبي حصاة ناتئة في محيط الرمال الناعمة ، بينها وبينه من الانقطاع علاقة لاانفصام لها ، حاضرة في غياب

فذ بين كلاسيكيات غائبة في حضور طاغٍ ، ومابين الحضور الغائب لتلك والغياب الحاضر لهذه يقوم " الانقطاع - العلاقة " الذي عبر عه الخطاب النقدي الحديث بمصطلح " التناص La-tertextual إن التناص خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي ، أيا كان نوعه ، فليس هناك كلام يبدأ من الصمت ، كل كلام يبدأ مهماكانت خصوصيته ، من " كلام " قد سبق ، ومن طبيعة " الدال " اللغوي أنه يمتلك تاريخا عريقا ، ربما كان أعرق من تاريخ معرفتنا به ، ولايفتأ " الدال " يكتنز هذا التاريخ في أصواته ويختبؤه في مقاطعه ، حتى إذا ماأتيحت له علاقة بسواه في تركيب انفجر كل منهما عن كل تاريخهما ، واستدعيا إلي هذا التركيب كل ماكستباه سلفا من مدلولات .

هذه العملية خاصية ملازمة - كما سبق القول - لكل إنتاج لغوي ، غير أنها مرتهنة ، إلى حد بعيد ، بنوايا المنشيء أو منتج اللغة الذي يعي ، عفويا أو قصديا ، خطورة ذلك السلوك الحيوي الذي يتمتع به " الدال " على نواياه وأهدافه ، فقد يعمل ، ماوسعه جهده ، على تقليص الحيوية هذه إلى حدها الأدنى فنكون مع مدلول أحادي للدال ، أو مايقاربه ، وأوضح تجلياته اللغة العلمية ، أو يعمل على استثمار وتنمية ذلك السلوك إلى أبعد مدى فنكون مع التعدد الدلالي الذي يسم اللغة الشعرية ،

وأجلى ظواهرها الحداثة الشعرية [1] ، هذا بوجه عام ، أما على المستوى النصي ، فإن التناص - اتكاء على الأصل السابق - يمثل " تبادلا ، حوارا رباطا اتحادا ، تفاعلاً بين نصين أو عدة نصوص تتصارع يبطل أحدها مفعول الآخر ، تتساكن ، تلتحم ، تتعانق إذ ينجح النص في استيعابه النصوص الأخرى وتدميرها في ذات الوقت ، إنه " إثبات ونفي وتركيب " [2] ، ومن الواضح ان انتاج البنية النصية لايمكن أن يتمتع بالنجاح في حالة إهمال هذا الجانب الحيوي من وجود النص أو انطولوجيته المؤسسة له باستدعاء الآخر ونفيه داخله .

إن حيوية " التناص " ترجع إلى فارق هام بين الكلاسيكي والحداثي في آليات إنتاج دلالة كل منهما : إذ من المسلم به أن كل معنى ، أو دلالة لابد لها من أن تمتلك شيئا من الحسية من أجل ضمان الاتصال ولو على المستوى الأول منها ، ومن ثم يدخل الواقع تكئة أدائية مهما تم تجاوزها مجازيا واستعاريا تظل مرجعية لهذه المجاوزة وقد كانت هذه التكئة الواقعية صلة وثيقة بين كلاسيكيات الإبداع والنقد الذي لم يكن أكثر من ترجمة لغوية لقوانين البلاغة ذات السيادة .

(١) يراجع في مبدأ الأحادية ، والتعددية د / محمد عبد المطلب - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني - القاهرة - ١٩٩٠ - (١٣١) .

(٢) عمر أوكان - لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت - أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ١٩٩١ - (٢٩) .

إن حتمية امتلاك المعنى شيئا من الحسية يتم التحول عنها في نص الحداثة وتعويضها باستيعابه للنصوص الأخرى ، ليس تكئة توصيل هذه المرة ، ولكن تأسيسا لتفرد هذا النص بنفيه للآخر داخله إذ يحوله عن منطوقه الشخصي ، إذا صح القول ، ليساهم ، مرغما ، في إنتاج نقيضه ، غير أن التعدد اللغوي في النص الواحد لايتعايش سلميا ، وليس هناك ضمانة لهيمنة لغة النص على اللغة الأخري وانجاح عمليتي التحويل والمساهمة اللهم إلا النص ذاته ، هنا نكون في مواجهة " التفاعلية " التي تسم آليات التناص ، يقول " ميخائيل باختين " - مع تحفظنا على استعامله مصطلح الخطاب [(١)] - : " خطاب الغير يشكل ماهو أكثر من مجرد ثيمة "(غرض) للخطاب ، فهو قادر على أن يقتحم الخطاب ويدخل في بنائه التركيبي بصفته الشخصية .. باعتباره عنصرا مكونا له خصوصيته ، ويحتفظ الخطاب المروي - إضافة لما سبق - باستقلاله البنيوي والدلالي ، دون أن يفسد بذلك الحبكة اللسانية للسياق الذي أدمجه "[(٢)] هذه الاستقلالية التي تسم كلا من النص " ومايتناص معه - برغم عملية الإدماج - تؤشر علي تعقد " التناص " ذاته ، أن للنص

(١) للدارسة مفهومها الخاص بالخطاب والذي سيتضح في الصفحات القليلة القادمة .

(٢) ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ت: محمد البكري ويمني العيد - توبقال / الدار البيضاء / ط ١ / ١٩٨٦ - (١١٥) .

هويته التركيبية الخاصة ونواياه الدلالية بينما للنص الآخر جانبان ، الأول : - جانب دلالي عام يسمح للنص بإدماجه في سياقه ، وهذا محور الاتساق الشكلي ، والثاني : جانب دلالي غير خاص بالنص الآخر وإنما هو أكثر خصوصية " بالخطاب " الذي ينتمي إليه ، وهذا محور الصراع التناصي . هذان الجانبان ، كما سبق القول ، مسئولان عن تعقيد العلاقة التناصية بين " النص " و " المتناص " معه ، هذا التعقيد الذي كان مسئولاً إلى حد بعيد عن اختلاف وجهات النظر في تناول " التناص " .. وحتى تعريفه ، إلي الحد الذي دفع بأحد النقاد إلى القول : " إن المسألة ليست في معرفة ماذا نعني بالتناص ، ولكن لأي شيء يصلح ويستعمل وهذا بدوره مرتبط بلحظة تاريخية [1] ويصل إلى القول : " إن كلمة تناص هي مجال نقد لم ينجز بعد "[2] برغم هذه الفقرة الطويلة التي نوردها ، ونزعم أنها تتضمن أطرا صالحة لاستجلاء مفهوم التناص ، يقول "مارك أنجينو " : " .. ومن الناحية الدلالية فإن كلمة " التناص " ستستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات .. مثل " إطار القراءة " .. و " نحو التعرف " .. وكذا بإعادة التشغيل النظري لصيغ مثل " مقطع " كولاج " مونتاج " تركيب

(١) مارك أنجينيو - مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد - ت : أحمد المديني / بغداد / ط١ / ١٩٨٧ - (١١٣) .
(٢) مارك أنجينيو - نفس المرجع - نفس الصفحة .

و " التحويل " و " القلب " .. إن مايظهر هنا هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزتها ، وهى المتأتية من الانسجام والتلاقي ، في لحظة معينة لعدد من الأبحاث المتفرقة ، إن مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل Champ بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية ، حيث تعترض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة وقائع الانقطاع والهامش والتناقض والتمايز ، هكذا أفهم الحقل الثقافي للخطاب الاجتماعي لاكانسجام نسبي لنظام وظيفي يتحول ، ولكن كموقع متداخل لكلمات متنافرة ، حيث تنبثق الدلالة من تجاوز صراعي[1]" . نقول برغم طول الفقرة السابقة فإنها ذات جدوى لمانحن بصدده حيث تتضمن هذه الفقرة الطويلة نسبيا ، أطرا صالحة لاستجلاء مفهوم التناص ، فمن جانب وظيفي يربط الظاهرة - التناص - بالخطاب الأوسع الذي يضم كل النصوص ، ومن جانب نظري ينسق مصطلح ومنهج التناص ضمن رؤية منسجمة تستوعب مفاهيم نقدية سابقة ، فى الوقت الذي تمتلك مفاهيمها الخاصة مثل " أفق القراءة " و " نحو التعرف " وهى على مايبدو وثيقة الصلة بالهرمنيوتيكا أو التأويلية .

---

(١) مارك أنجينو - مفهوم التناص فى الخطاب النقدي الجديد - مرجع سابق (١١٣) .

ويمكن إيجاز ماسبق في نقاط محددة :

١- التناص منهج يستوعب اجراءات مناهج أخرى .

٢- التناص له اجراءاته المتميزة التي تصل نصه بالخطاب العام .

٣- التناص له أفقه التأويلي الخاص به لانتاج خطابه النصي الخاص .

على أن البعد الغائب عن هذه النقاط الثلاث ذو أهمية بالغة في وضع " التناص " في مكانه من التصور المنهجي ، هذا البعد هو علاقته بالنص ، لقد سبق القول أن " العمل " الأدبي ليس هو " النص " ووفقا " لبارت " فهذا الأخير متصور علمي أو أصولي على الأقل ، وهو في الوقت نفسه قيمة نقدية " (١) إنه الواسطة الإجرائية بين " العمل " و "دلالته النصية " الكامنة فيه كمونا شكليا ، لقد كشف التطبيق عن ثغرات داخل تلك الدلالة ، الأمر الذي " يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة ، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص "(٢) ويدفع بالمنهج لتصعيد اجراءاته لتطرح " شبكتها الرهيفة " . على محيط أوسع لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة ، والأنظمة

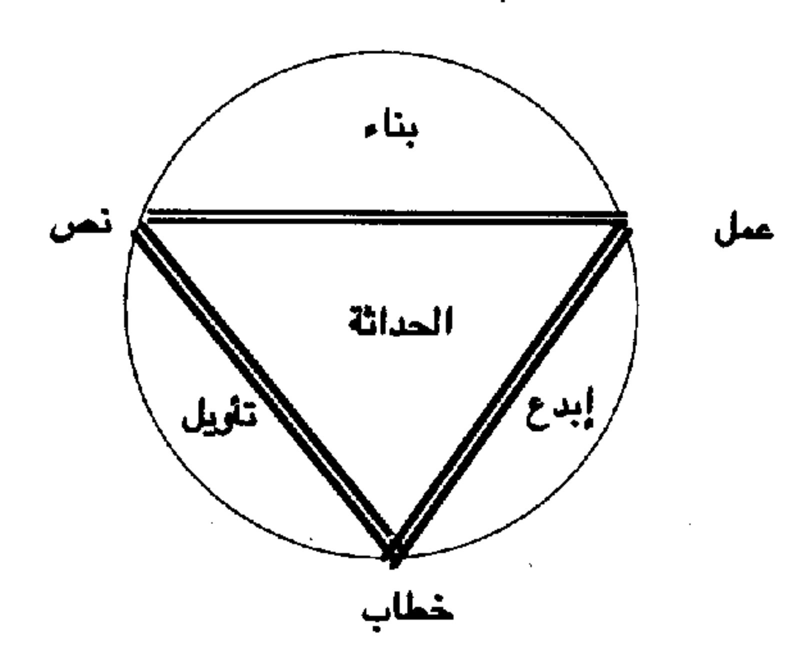
---

(١) رولان بارت – نظرية النص – ت : محمد خيري البقاعي – مجلة العرب والفكر العالمي – العدد : ٣ / مركز الإنماء القومي / بيروت / ١٩٨٨ – (٩٨)

(٢) د / صبري حافظ – التناص واشاريات العمل الأدبي – مجلة ألف / العدد : ٤ / الجامعة الأمريكية – القاهرة – ١٩٨٤ – (٢٣) .

الإشارية ، والشفرات الأدبية "[1] وذلك هو مستوى التناص ، إنه ليس الظاهرة (التـداخل بين النصـوص) ولكنه إجـراءات اكتشاف ماهيتها ، أي إجراءات تأويلها ، لينفتح المنهج إذن على بعد تأويلي يقيم العلاقة الغائبة بين " آنية العمل " وتاريخية بعض مكوناته ، مؤسسة أنطولوجيا النص بتأسيس هذا المستوى الأعلى من " البنية النصية " ، أعني الخطاب النصي ، وتكتمل الدائرة السيميوطيقية لشعرية الحداثة :

عمل ← نص ← خطاب



(١) د / صبري حافظ - التناص وإشاريات العمل الأدبي - مرجع سابق (٢٣) .

أما " العمل " و " النص " فقد سبقت معاناة تعريفهما، فما هو الخطاب ؟

بداية نشير إلي أن المصطلحات الثلاثة السابقة مطروحة في أغلب الدراسات للخلط والاضطراب المفهومي ، وكأن الأمر بحاجة إلى مزيد من الاثنين فأضيف " القول " (١) مصطلحاً رابعا واستعلموا جميعا بمعنى يكاد يكون واحدا ، وكأنها مترادفات لغوية .

إن خطأ المرادفة بين المصطلحات يتحول إلى خطر من جهتين : -

الأولى : من حيث علاقة المصطلح بمنهجه .

الثانية : من حيث تميز الإجراءات المنبثقة عن مفهوم كل مصطلح .

ثمة قاعدة أصولية فى علم المناهج – الميثودولوجيا Meth-odology – تذهب إلى أنه : إذا عد الترادف ظاهرة صحية في اللغات التي تتوفر عليه ، فإنه يمثل خطرا أكيدا إذا دخل على اللغة الاصطلاحية ، فهو جدير بتقويض المنهج كلية ، إذ تتداخل ، بفضله ، المفاهيم والتصورات وقد أريد لها أن تتمايز ، تشجب الحدود فيما بينها ، وقد أريد لها أن تتوضح ، وذلك لأن

(١) د / يمني العيد في القول الشعري – توبقال / الدار البيضاء / ط١ / ١٩٨٧ / ٩- (٠) .

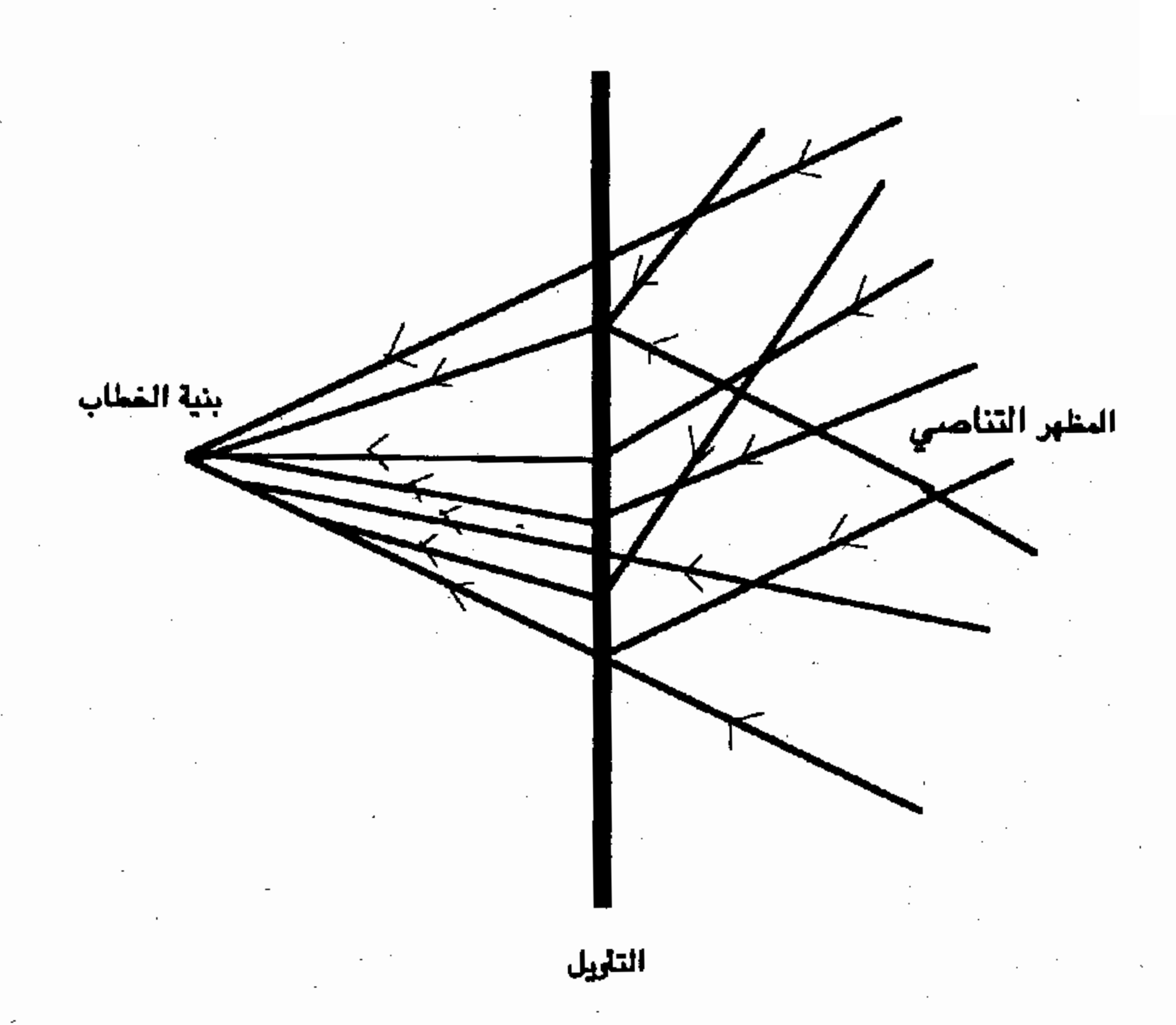
" الجهاز المصطلحي لكل علم صورة مطابقة لبنية قياساته ، متى فسد فسدت صورته واختلت بنيته ، فيتداعى مضمونه بارتكاس مقولاته [1]. عليه فيجب أن يوجد معيار موضوعي لتعريف المصطلح ، يعين حدود مفاهيمه ، ويميزه من سواه ، فلايعقل، والأمر بهذه الأهمية ، أن يكون تعريفه مواضعة حرة بحسب هوى كل دارس ، هذا المعيار يتمثل في الموقع الوظيفي الذي يشغله المصطلح من المنظومة المعرفية لمنهجه وماتفرز من إجراءات تشغيل له .

يبدأ مصطلح " الخطاب " Discourse حسب فوكو ، من الطبيعة الـ "لاتجانسية " للعمل ، ولنترك " فوكو " نفسه يتحدث : " ... وحدود كتاب من الكتب ، ليست أبدا واضحة بما فيه الكفاية ، وغير متميزة بدقة ، فخلف العنوان والأسطر الأولى والكلمات الأخيرة ، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميز ثمة منظومة من الإحالات إلي كتب ونصوص وجمل أخرى ، مما يجعله ككتاب مجرد عقدة داخل شبكة ، أو مجرد جزء من كل ، هذه المنظومة من الإحالات تختلف بحسب الأوضاع والمقامات .. ومع أن للكتاب هيئة شيء في قبضة اليد . فإن وحدته متغيرة ونسبية ، ماإن

(١) د / عبد السلام المسدي – قاموس اللسانيات – الدار العربية للكتاب / تونس / ١٩٨٤ – (١١) .

نفحصها فحصا نقديا حتى تفقد بداهتها ، فهي وحدة لاتطابق ذاتها ، ولاتنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابك "[1] وبعيدا عن النسق الفكري الذي يتحرك ضمن أطره " ميشيل " فوكو " فمن الواضح أن " الخطاب هو هذه " الوحدة " أوالبنية " التي تنتظم فيها جميع ظواهر الـ " لاتجانس " أو " التناص " وذلك وفق قواعد تكوين خاصة ببناء الخطاب ، هي تأويلية في الأساس ، فلاسبيل إلى أن يندرج كل مايقبع في العمل من أعمال أخرى في نسق منسجم ذي دلالة شاملة – أي في خطاب – إلا بواسطة عملية تأويل واسعة تتغيا القبض على الدلالة الأنطولوجية لكائنات " العمل " المختلفة ، هنا يكون " المؤوِّل " هو الضمانة الوحيدة لإنتاج خطاب النص ، وذلك بواسطة التأويل الذي يمثل عدسة ترشيحية تمتزج وتلتقي ، في نقطة بؤرية موحدة ، خيوط الأشعة المتناثرة هنا وهنا ... وهناك ...

(١) ميشيل فوكو – حفريات المعرفة – ت : سالم يفوت – مرجع سابق (٢٣) .



ولما كانت " الظاهرات الأدبية ماهى إلا نتاج ذوات ملموسة .. وإذن المؤول ليس خارجا عن نسق الأفعال .. وإنما يتحرك هو نفسه داخل ذلك النسق " (١).

(١) إلرود إبش – التلقي الأدبي – ت : محمد برادة – مجلة دراسات أدبية / مطبعة النجاح / الدار البيضاء / العدد ٦ / ١٩٩٢ – (٢٢) .

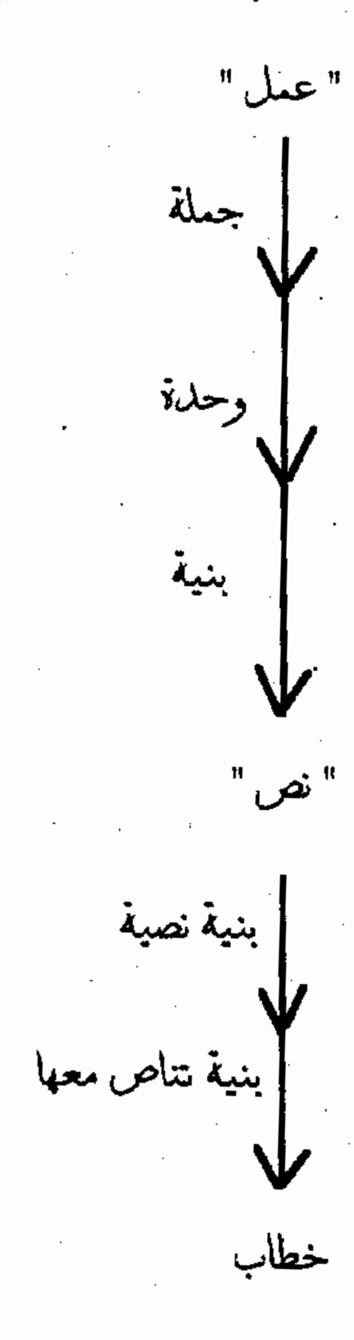
إن على المؤوِّل وهو يأخذ موقعه بين كل هذه التباينات ، أن يتطابق مع هذا القاريء الافتراضي المضمن في بنية العمل (النص) ليحقق موضوعية تأويله ، وهذا " القاريء الضمني ليس مجرد مفهوم ذي أساس تجريبي أو استكشافي ، بل هو مترابط عضويا ببنية النص وبناء معناه ... ومن هنا تصبح بنية النص مرتبطة ببنية التحقق ، إذ لايمكن الوصول إلى معرفة دور القاريء إلا من خلال بنية النص ذاتها .. وعليه فإن بنية النص وبنية القراءة مترابطتان بشكل وثيق " [(١)] ، وبذلك يكون التأويل خاصية بنائية كامنة في العمل بنفس القدر الذي هو ممارسة منهجية خارجية ، على أن الإضافة الهامة التي يحققها التأويل التناصي هو إقامة " النص " في بعده الأنطولوجي ، فالعمل المبني على أساس التناص يضعنا أمام زمنين ، زمن محايث تتماهى فيه " الذات " مع فعلها اللغوي ، وزمن تاريخي يكون استدعاء أعمال أخرى إلي العمل استدعاء لذواتها ضمن شروطها التاريخية ، وتتولد عن الصراع فيما بين الزمنين : الزمن النصي والزمن التاريخي ، آليات استيعاب عبر علاقات نوعية بين الذات النصية والذوات المستدعاة من أجل تحقيق انسجام النص ...

(١) عبد العزيز طليمات – الواقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع – مجلة دراسات أدبية – المرجع السابق – (٥٦، ٥٧) .

هذا النوع من " الانسجام الذي يحدث في البنية الأكبر للنص ، هذه البنية التي تؤسسه كنص من نوع محدد : محادثة ، سرد ، غنائي ، مراسلة تجارية ، وماإلى ذلك " [1]، وبرغم أن "هاليداى " يطمح – فيما سبق – إلى قواعد انسجام تدرج كل أنواع النصوص ، فمما لاشك فيه أن الحديث عن انسجام نص جمالي يعني إجراء عملية تحويل جذرية (تأويل) لخصائصه من شكل جمالي إلى دلالة معرفية أي إلى خطاب -DIS COURSE هذا الذي يمكننا مقاربة تعريفه الآن : " الخطاب هو – إذن – العالم الذي تنحل فيه الخصائص الشكلية المميزة للمنتج اللغوي ، لتندرج في بنية معرفية كلية تتحقق فيها شروط الوحدة الانسجام ، ومن الواضح أن " الخطاب " يطابق " البنية النصية " في حالة العمل الذي لايتناص مع سواه ، أما في حالة " تناصه " فإنه يمثل بنفسه بنية أعلى من البنية النصية ، إلا أنه يظل بينها وبين علاقة تكوينية لاسبيل إلي التغاضى عنها ، وتتمثل بشكل قوي في عدم احتياج " الخطاب " كبنية إلى قواعد تأليف خاصة به ، وإنما يكتفي بقواعد التأليف في البنية النصية، مع بعض التوسع في مفهوماتها .

(1) M.A.K.HALLIDAY . And RUQAIYA HASAN - Cohesion in English - longman Group Ltd London 1976- P.324.

يمكننا الآن إقامة تراتبية إجراءات المنهج بشكل مكتمل :



من المسلمات المنهجية أن يبدأ العمل باستقراء الظاهرة قبل معاناة تأويلها ، والتناص في شعر الحداثة ، لارتباطه بحداثته ،

شديد التنوع إلى درجة تكون محاولة حصره داخل أنماط أمرا من قبيل المجازفة بالمنهج ذاته ، ولامناص إذن ، والحال هذه ، من أن ينبثق التقسيم من الرؤية النقدية العامة للعمل الأدبي ، ومن ثم فسوف ندرس تلك الظواهر في مستويات أربعة نأمل أن تؤكد زعمنا أنها تقترب من الإحاطة .

١- المستوى الإفرادي .

٢- المستوى التركيبي .

٣- المستوى الأسلوبي .

٤- المستوى الجنسي أو النوعي .

وبعد ذلك يأتي دور قواعد تأليف بنية الخطاب ، وهى تلك التي سبقت في البنية النصية ولكن مع بعض التوسع - كما سبق القول - في مفهوماتها وهى : -

١- التوازي : أو الاستيعاب على مسافة ، بما يعني أن العلاقة التفاعلية أو الحوارية بين النصوص هى علاقة مقارنة بين ذات نصية مكتملة وذات الآخر في اكتمالها أيضا .

٢- التضمين : وهو انبناء الذات النصية من خلال احتواء الآخر ونفيه في نفس الوقت ضمن نسقها .

٣- التأشير : وفيه تمثل اللغة فحسب ، لايتميز نص من آخر ، ولاذات من سواها ، الجميع في حضانة اللغة ذوات مؤجلة

تمثل في " النص " مثولا مفتوحا على احتمالات وجودية غامضة.

إن عمل هذه القواعد ، كما يتضح من التعريف المعطي بإيجاز لها ، منوط به ، وقد كشف البناء النصي عن لاتجانس "العمل " اكتشاف الوحدة الأعلى من النص التي تتناسق فيها كل التنوعات والاختلافات والتي تشكل خطابا نصيا يشبه ماأطلق عليه " لوسيان جولدمان " رؤية العالم القريب من مفهوم " الحقل" "Champ" عند " مارك أنجينيو " فيما سبق ، لقد كان جولدمان على مرمى حجر من مفهوم " التناص " غير أن الإرث اللوكاتشي ، والأيدلوجية الماركسية كذلك ، قصرته على البعد الاجتماعي له فحسب ، ولنتأمل بعض توجهات " جولدمان " :

* " إن شكل العمل ، بمعنى شكل المحتوى ، هو مايتم به تخطي انسجامية المضامين بواسطة التقنية الأدبية ، فانطلاقا من مضمون ما ، من معطى حقيقي أو متخيل تسمه القطيعة والـ- لاإنسجام يعد الكاتب شكلاً أي بنية موحدة - تسمح له بأن يتخطى بالعمل الأدبي هجنة مادته الخام " (١)

* "إن رؤية العالم تشكل مع " البنية " ذات الدلالة وحدة

(١) جاك لينهارك - من أجل استيطيقاسوسيولوجية - ت : أحمد المدني - ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي لعدة مؤلفين - مؤسسة الأبحاث / بيروت / ط ١ / ١٩٨٤ - (٦٣) .

متكاملة ، فالأولى تشرح النص وتفسره ، بينما الثانية تفهمه وتدركه وتضعه في إطاره الاجتماعي .[1]

إننا لنوافق دون تحفظات على ماجاء في الاستشهاد الأول ، بينما يبدو الثاني وقد أجرى عملية قلب أساسية لإدخال المجتمع ، برغم كونه داخلاً شئنا أم أبينا ، ممثلاً في رؤية العالم وسيطا تفسيريا بين " العمل " و " البنية الدلالية " .

فقط نحدد الـ " لاانسجام " في المحتوى بكونه ظاهرات تناصية ، هذا فيما يخص الاستشهاد الأول ، أما في الثاني فإن " رؤية العالم " تمثل الخطاب النصي الذي يربط بين البنية الدلالية وبين الخطاب الإجتماعي العام ، ربطا تفسيريا ، ذلك بعد أن يكون المنهج النقدي قد أكمل تفكيك " العمل " لبناء "النص " .

(١) د / جمال شحيد – في البنيوية التركيبية – دار ابن رشد / بيروت / ط١ / ١٩٨٢ – (٤٥) .

ظواهر التناص

الحداثة والتناص :

تظل الحداثة – كما سبق القول – متأبية على التعريف ، في نفس الوقت الذي يكون تعريفها ضرورة ملحة ، فلامناص إذن من الوصف عوضا من عدم إمكانية التعريف .

لاتبدو " الحداثة " أكثر من إيماضة وعي باهرة أضاءت الأشياء ، فإذا كل تصوراتنا عنها مطروحة للمساءلة من جديد ، حالة ذهنية هي . إشكالية بأسئلتها ، مستقبلية برؤيتها ، الأمر الذي يجعل البعد المعرفي واحدا من انشغالات طرحها الجمالي ، ومن ثم يكون " التناص " مركز هذه الانشغالات ، ومجلى أشكالها ، وفي الوقت نفسه تميُّز : التناص " ذاته ، إذ إن ظاهرة " التناص " قد عرفت بشكل أو بآخر ، في التاريخ الأدبي لكل أدب ، تحت مسميات أخرى كالسرقات والاقتباس والاستشهاد والتضمين ، وربما التقليد وكذلك المعارضة [1]، غير أن وجود الظاهرة قديما لم يكن يرقى إلى مستوى التفاعلية،

---

(١) يراجع في تأصيل مصطلح " التناص " كل من د/ محمد عبد المطلب – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني – على نفقة المؤلف / القاهرة / ١٩٩٠ – من ١٢٤ إلي ١٧٦ – ود/ عبد الملك مرتاض – فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص مجلة : علامات / الجزء الأول / المجلد الأول / النادي الأدبي الثقافي / جدة / مايو ١٩٩١ من ٧٠ إلى ٩٢ ، ود / صبري حافظ / التناص وإشاريات العمل الأدبي / مجلة : ألف / العدد : ٤ /الجامعة الأمريكية / القاهرة / ١٩٨٤ – من ص ٨ إلى ٣٢ – وأيضا د/محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – مرجع سابق – ١٢١ – ١٢٢

فقد كان حضور النص الآخر تابعا للعمل الذي يسلبه أية فاعلية ليكون مكونا دلاليا خاصا بسياقه الجديد مهما استدعى إلي ذهن المتلقي من سياقاته السابقة .

أما في أدب الحداثة عموما ، وفي شعرها خصوصا ، فنحن أمام وعي شديد الحساسية وذهنية بالغة الرهافة ، وموقع أنطولوجي رجراج غير مكين في مكانه ، يتمترس بالسؤال في مواجهة السائد والموروث ، فإذا استدعاهما نصيا كان ذلك وفقا لشروطه الوجودية الخاصة ليغيب التوظيف ويحضر الصراع ، وماتعدد مستويات ظاهرة " التناص " غير استظهار لهذا النزوع نحو تحقيق الماهية المغايرة للآخر النقيض .

على هذا فإن ظاهرة " التناص " وإن كانت تعود إلى طبيعة الحداثة فإنها ترجع بفعلها على هذه الطبيعة لتسهم في تأسيسها .

أولاً : التناص على المستوى الإفرادي

سبق القول أن الدال اللغوي لايحضر في التركيب اللغوي حضورا بريئا من تاريخ استعماله أو مختصا بهذا التركيب فحسب ، ذلك أن العلامة اللغوية Linguistic sign تخزن في ذلك الدال كل المفاهيم التي اكتسبتها من قبل ، مهما أزاحها المفهوم الجديد عن البؤرة الدلالية للتركيب الجديد ، وإننا لنتلقى المفهوم الجديد . وبنفس القدر فإننا نتمثل المفاهيم المزاحة عن

المركز في أذهاننا ، هذا بوجه عام ، وبشكل أشد تخصيصا ، فإنه كان من قدر بعض " المفردات " أن التصقت بمعانيها التصاقا غريبا على العلاقة الاعتباطية بين " الدال " و "المدلول"، حتى لقد صار كل منهما يستدعي الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية ، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين ،وإنما لسيرورة وتماسك الخطاب الذي تنتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقا ، فالإسراء والمعراج عند المسلم والخطيئة عند المسيحي وأرض الميعاد عند اليهودي كل هذه كلمات حققت بينونة عميقة بينها وبين " المعجم " والتصقت بخطابها تستدعيه ولابد ، ومهما كان السياق الذي ترد فيه فإن إيرادها فيه لايتم إطلاقا ، بشكل لاإرادي ، وهذه القصدية تحديدا وراء كون " التناص " - في شعر الحداثة - ظاهرة لها تميزها من تجلياتها البسيطة في تاريخ الأدب . إذن ، فأمثال هذه الكلمات تستدعي خطابها وبصرف النظر عن :

١- أصلها اللغوي ٢- السياق المغاير الذي ترد فيه

وتلعب " القصدية " ، إذ تقف هجنة اللغة المسماة " تناصا " ، دورها ، فإن اكتمال ونهائية الخطاب الذي تنتمي إليه هذه الكلمات باعتباره خطابا تاريخيا ، أيا كان نوعه فهو في ذمة الذاكرة التاريخية -هذه النهائية وهذا الاكتمال يفرض "التفاعلية " ، هذه المتضمنة دلالة الصراع في طبيعة عملها ، والتي تدفع

بالبنية النصية ذاتها إلي عدة تقنيات تشكيلية تواجه به اختراق الخطاب الآخر (التاريخي) لها ، وربما كانت هذه سمة المستوى الإفرادي وحده ، نظراً لأن العمل وهو يتناص مع " مفردة " لاينتقي جزئية دالة بعينها من خطابها ، وإنما يتم استدعاؤه كاملاً ، بشكل حر ، عبر هذه " المفردة " وبعبارة أخرى فإن " التناص " مع خطاب خارجي بواسطة " كلمة " أو "كلمات " يطبع هذا " التناص " بسمة الحرية . إذ لاينتقى من الخطاب تركيبا بعينه أو فقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلي من جهة ، ويدخل " النص " في عملية تفاعل محدودة بينه وبين هذا الجزء المنتقى من جهة أخرى ، ومن جهة ثالثة فإن "التناص " الحرَ يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصرالسياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري (١) – (سمات اللغة الشعرية التي تحددها تقاليد كل عصر) – أي

(١) " تابو Taboo " مصطلح بولينيزي A Polynesian term ويطلق على كل ماهو مقدس أو ملعون ، ويحرم لمسه أو الاقتراب منه لأسباب خفية ، سواء أكان ذلك إنساناً أم كلمة أم شيئاً اخر ، فإذا مااصطدمت كلمة مابحظر الاستعمال تحت تاثير التابو (Taboo) حلت محلها كلمة أخرى خالية من فكرة الضرر والأذى ، وهذه العادة ليست مقصورة بحال من الأحوال على المجتمعات البدائية ، فهى معروفة في كل البيئات ، وفي كل أنواع الحضارات" ستيفان أولمان " – دور الكلمة في اللغة – ت : د / كمال بشر – مكتبة الشباب / القاهرة / ١٩٧٥ – (١٧٤) – بل إننا نذهب إلى أن فكرة التابو لها صيرورتها في كل مناحي النشاط المنظم اجتماعياً بوسيلتي : الإقرار والمنع ، فارتباط المنع بالضرر يدخل الممنوع حيز التابو ، وفي مجال الشعر فتحديد مستوى لغوى لجماليته يجعل ماسواه قريباً من التابو . الباحث .

انتهاك مواصفات المتلقى لما هو شعري وماليس شعريا . يعمل الاستدعاء - " التناص " - الحر - إذن - على محورين :

١- المحور السياقي الذي يرد فيه ، أي الدلالة الخاصة بالنص.

٢- المحور الوظيفي ، أي التفاعلي ، أي الدلالة الخاصة بالتناص .

ويتم بواسطة عدة أنواع من الكلمات :

١- أسماء الأعلام ، خاصة الأعلام التاريخية التي لها دور في تأسيس الخطاب الذي تستدعيه .

٢- الكلمات التي اكتسبت د لالة العلمية كأسماء السور القرآنية.

٣- الكلمات الاصطلاحية ذات الدور المفهومي داخل خطابها .

٤- الكلمات التي تمتلك ظلالها الإيحائية قدرة الإحالة إلي خطاب بعينه .

ومن أمثلة هذه الكلمات :

من النوع الأول :

* مارأي " ابن الفارض " في برتقالة معطوبة
يمكسها العاشق في يده
بعد أن يخرجها من صدره
ثم يلقي بها في خرابة من خرابات الحلم ؟

بعدها ... يمشي العاشق خفيفا كأرجوحة خالية

وصدره مفتوح على الفراغ " (١)

" نهار فيه مشغول أنا بالطير

علمنا " فريد الدين " أن على لسان الطير تكتشف الطبيعة شكل حكمتها

وأن الطير في لغة الهوى لغة

أرى قلبي كما لوكان مأوى الطير قلبي

أو أرى نفسي كأني الطير والمأوى معا

.... " (٢)

*" (كوبرنيك) يدخل حرب الخليج فتسقط من يده الشمس

هل يصبح الليل ليلين ؟ هل يجمع الصبح كل صناديقه وحوائجه المنزلية ؟

هذا جدار البداهة ... فلنتخذ تحته مقعداً

فجميع المقاعد تحتلها مومياء ، " البسوس " (٣)

---

(١) وليد منير – خبز لأيامها .. خمر لحنيني – إبداع / العدد : ٤ / السنة العاشرة / إبريل ١٩٩٢ – (٧٨ ، ٧٩)

(٢) وليد منير – النهارات – إبداع / العدد الخامس / السنة : ٩ / مايو ١٩٩١ – (١٠١) .

(٣) عبد العظيم ناجي – القيد – إبداع / العدد : ٧ / السنة ٩ / يوليه ١٩٩١ – (٤٧) .

من النوع الثاني :

* " .... / لاتترك بالبيت مواثيق

التنظيم / فقيه قال : يسمى مسك الليل / الحاقة " (١)

* " الان تخـرج آية الكرسي تحـمل طفلهـا .. هـل يكسب الموت الرهان ؟ " (٢)

من النوع الثالث :

* " من أقوالهم :

علم الديالكتيك "(٣)

* " لمتعة الولوج في الأخطاء

قانون يشبه قانون الجدل ،

ولكنني أمحو النسبي لصالح المطلق

.... (٤)

في المنهج العلمي

هذا ذهاني فصامي شقي

---

(١) حلمي سالم – طائر القفنس – إبداع / العدد : ١٢ / السنة ١٠ / ديسمبر ١٩٩٢ – (١٠٠)

(٢) عبد العظيم ناجي – شجرة الزيزفون – .. هل صارت جرحاً – إبداع / العدد : ٥ ، ٦ / السنة : ٧ / مايو ، يونية ١٩٨٩ – (٦٩) .

(٣) عبد المنعم رمضان – الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض – إبداع / العدد : ١ / السنة : ١٠ / يناير ١٩٩٢ – (٩٦) .

(٤) وليد منير – خبز لأيامها .. خمر لحنيني – مصدر سابق – (٨٠) .

لكنه في المنهج الليلي
مندمج بالكون فضي الشعاع
وليس في عينيه أسئلة " [1]

*" ويأخذ شيء ما عينيها
إلي أن يفاجئها الحجر بالاحتجاج
والرائحة النزقة
ولعنات أبي المنصبة كالسياط
على الشاى
والشيطان
وسجون الفاشست [2]

ومن النوع الرابع :

* " .... "

ثم يكون قداح
وأكون أنا المختار ، :
وجع مشاء بحطيم ،
ونهارات مخفورات ".[3]

(١) بهاء جاهين – قلب محفور في سور مستشفى عسكري – إبداع/ العدد:٢ السنة : ٦/فبراير ١٩٨٨– (٧٧)
(٢) محمد الفقيه صالح مرايا .. وزوايا – إبداع/ العدد: ١١ / السنة : ٩ / نوفمبر ١٩٩١ – (٨٤).
(٣) مختار عيسى – وامرأتي خضراء – إبداع / العدد : ١١ ، ١٢ / السنة : ٨ / نوفمبر ، ديسمبر ، ١٩٩٠ – (٨٢) .

* في وسعك الآن
أن تترجل ،
تأوي إلي جبل
تتهدل منه المياه
تمشط شعرك
تنهز فيك
تزيح الطحالب والميتين ،
فتبدأ من أول ..
كانساً زمناً
ومقيماً على أذرع الماء بوابة للفرح " (١)

" ... وقالت
الدنيا تجيء إليّ في حلمي فتى ذا طُرة حمراء
يأخذني إلي تفاحة ، فأفر منه إلى غزال
أدعج العينين ، يشرد كلما آنست نارا
ثم يتركني أطن على بنفسجة ويرحل " (٢)

غني عن البيان أن هذه مجرد أمثلة ، غيض من فيض ، وليست حصرا لتجليات أنواع التناص الإفرادي ، وسنكتفي بتحليل نموذج واحد منها حين نأتي إلى الحديث في قواعد

(١) محمد سليمان – المرايا والمخاطبات – إبداع / العدد : ١١ / السنة : ٣ / نوفمبر ١٩٨٥ – (٤٤) .
(٢) صلاح اللقاني – اشتعل الورد في الآنية – إبداع / العدد : ١ السنة : ٧/يناير ١٩٨٩ – (٥٤)

تأليف بنية الخطاب . (١)

ثانيا: التناص على المستوى التركيبي

" التناص " بمعني من المعاني ، وعي تاريخي " فالارتداد إلى الماضي ، أو استحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع ، هنا قد يحدث تماس - أو بالضرورة سوف يحدث تماس - يؤدي إلي تشكيلات تداخلية " (٢) أي أنه على صعيد التشكيل الأولي للشعرية لابد من وجود علاقة حميمة بين التحرك الإبداعي والتراث الجماعي ، سواء تم ذلك في نطاق (المفردات) ذات النسق الخاص ، أو تم على مستوى التراكيب (٣)وقد مضى بنا أن مستوى " المفردات" يمثل استدعاء حرا للخطاب الذي تنتمي إليه هذه المفردات ، أما على صعيد التراكيب فإننا نكون بإزاء عملية انتخاب واعية لوحدة خطابية بعينها ، تقيم مسافة فارقة بينها وبين مجمل الخطاب ، وتقارب ، في الوقت نفسه ، بينها وبين السياق الذي ترد فيه، إن ذاك التفارق الأول وهذا التقارب الثاني يضفي خصوصية مائزة للتناص التركيبي الذي يداخل بين وحدات دلالية بما يطرح إشكالية النسق على

(١) لن نقوم بالتحليل إلا وفقا لقواعد التأليف ، أما هنا فنرصد الظاهرة فحسب، الباحث .

(٢) د / محمد عبد المطلب - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني - مرجع سابق (١٢٩) .

(٣) د / محمد عبد المطلب - المرجع نفسه - (١٧٦) .

هذا السياق الهجين .. المتنوع زمنيا والمتعدد صوتيا .. النسق كفعالية إدماج وتوظيف.

وإذا كان التناص الإفرادي - كما تبين سابقا - قابلاً للحصر النوعي ، كذلك لايتأبى التناص التركيبي على الحصر ، هذا ولكن على أساس الظاهرة الأكثر شيوعا ، وإلا فهو غير ممكن الحصر ، والشائع هذه الأنماط :

١- من النص الديني : قرأنا وتوراة

٢- من النص الصوفي

٣- من النص الشعري

٤- من النص التاريخي

٥- من الخطاب الشعبي أو اللغة العامية

فمن الأول :

* " وإذا الموؤدة سئلت " ، رجال لهم سحنة الموت ، عند اعتصام الظلام ، بصومعة الأفق ، رمال تؤله شكل الدماء، على قبة الوقت ، والشمس ، النهارات ، تبنى ممالكها بالدماء ، ويبدأ طير الأبابيل ، في الرقص ، والرفض ... " (١)

* ترنيمة لسليمان الملك

" أنا لحبيبي ، وإلي اشتياقه .. تعالى ياحبيبي ، لنخرج إلي

(١) محمد آدم - آية من سورة الخوف - إبداع / العدد : ٦/ السنة ٣ / يونية ١٩٨٥ - (٩٧) .

الحقل ، ولنبت في القرى ، لنبكرن إلى الكروم ، ولننظر هل أزهر الكرم ، هل نور الرمـان ، اهرب ياحـبـيـبي ، وكن كـالظبي ، أو كغفر الأيائل ، على جبال الأطياب "

وجـه لسـمـاء الصـيف ، نجـيمـات تتـعلق في خـيـمـة بللور أزرق..(١)".

ومن الثاني :

" قبل أن يخرج من بوابة الجسد

رأيته يوميء لي

قال : تعز يابني بالذي تجد

أنت مريد وابن

فاصبر علي البين ولاتحزن

ولاتقل : مات ، وقل :

لعله حل .. أو اتحد

لعله خير ...

فاختار الأبد

لاتفش سري

وانقش علي قبري :

---

(١) محمد آدم – السيدة الخضراء – إبداع / العدد : ٤ / السنة : ٣ / إبريل ١٩٨٥ – (٥٢) .

تحرر المعدود من تواتر العدد " (١)

ومن الثالث :

* " ... – يافاتني

لم أفتك

لماذا – إذن فتني !!

وأنا – أيها النيل – لوتسة تتحدى بك المستحيل

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ماالحب إلا للحبيب الأولِ

كم منزل في الأرض يألفه الفتى

وحنينه أبدا لأول منزل (٢)

ومن الرابع :

* " كنت أقرأ وجه الرياح ، وأسأل رمل البطاح ، وخلفي – علي أول الجسر – يدنو جواد سراقة ، مامن رفيق يخاف عليّ (أقول له لاتخف يارفيق) ، ولاذا الجواد ورائي يكبو ، ومامن حمام يضلل أعين هذي الوكالات " (٣)

---

(١) حسن طلب – سندسة الطهطاوي – إبداع / العدد : ١ . ٢ السنة : ٩ / يناير ، فبراير ١٩٩١ – (٦٠) .

(٢) محمد محمد الشهاوي – وثيقة – إبداع / العدد : ٧ / السنة : ٦ مارس ١٩٨٨ (٣٨)

(٣) علي منصور – وأرى وردة الاشتباك – المصدر نفسه – (٤٥) .

ومن الخامس وهو الخطاب الشعبي في لغته العامية (١)

" غابت سعاد

عادل ح يذهب للحديقة وحيد

وح يخش الحظيرة ولاضفيرة يشدها ، ولاإيد

تجره من كسوف الطفل فيه

لجناين التفاح " (٢)

ثالثاً: التناص الأسلوبي

نعني بالتناص الأسلوبي أن يحيل التشكيل اللغوي وخصائصه الأسلوبية إلى تشكيل موازٍ له في خطاب اخر ، وهو

---

(١) ربما كان الزعم بأن استخدام اللغة العامية في الشعر هو نوع من التناص قضية غير مسلم بها خاصة وأن المنهجية التناصية التي قدمتها الناقدة " جوليا كرستيفا " قد خلت من الإشارة إليه ، غير أن رائدها في هذا المنحى ، وأعني ميخائيل باختين ، قد أصل هذا الزعم في معظم كتبه وخاصة في ثلاثة منها هي " الماركسية وفلسفة اللغة " و " شعرية ديستويفسكي " و " الخطاب الروائي " وكلها كتب ترجمت إلي العربية منذ فترة . يضاف إلى هذا قناعة الباحث بامتلاك اللهجة أو النوع من اللغة كاللغة الرسمية في دواوين الحكومة، واللغة الأكاديمية في المعاهد العلمية ، واللغة العامية في الشارع، تمتلك كل لغة من هذه اللغات إطارها المعرفي وخطابها المؤسس لدلالتها، ومن ثم يكون دخول لغة في أخرى نوعاً من الحوارية الفاعلة حين تتوفر قصدية هذا الدخول من قبل المتكلم . الباحث

(٢) ناصر فرغلي – بانت سعاد ، واحتمالات أخرى – إبداع / العدد : ٢ / السنة ١٠ / فبراير ١٩٩٢ – (٨٥) .

قريب من " المحاكاة " أو ماأسماه د / محمد عبد المطلب " النظير النصي ".[1] ، والأمر فيه جد معقد ، ذلك أنه يطرح مقدمة الفصل للمساءلة : إذا كان التناص هنا على مستوى الخصائص الأسلوبية للتشكيل اللغوي ، فما علاقته بالبنية الدلالية التي سبق، في المقدمة أن علقنا فاعلية التناص وفعاليته بها وفيها ؟.

إنها مساءلة مشروعة ولكن على مستوى معين في النظر إلى " الأسلوب " ، مستوى لايرى فيه أكثر من جماليات شكلية ومنقطعة عن البنية الدلالية التي تجعل منها حتمية أدائية وليست اختيارا إبداعيا بحالٍ من الأحوال . إذ تستعصى تلك البنية على أن تتأدى بأشكال أسلوبية غير هذه التي قامت بأدائها ، فالمعنى الواحد لايمتلك طرقا متعددة لأدائه ، - كما قيل - وإنما هو وليد طريقة فريدة يكون بها وتكون به ، مرة وحدة وإلي الأبد .. وعلى هذا فإن كل أسلوب هو خصائص أدائية تحتمها طبيعة محمول البنية الدلالية في المنظور النقدي للعمل ، ومن ثم كان استدعاء الخطاب عبر شكله الأسلوبي صورة من صور " التناص " ، بلا لانبالغ لو قلنا من أغنى صوره علي الإطلاق وكذلك من أعقدها على الإطلاق كذلك ، يأتى هذا التعقيد وذاك الغنى من تلازم الأسلوب وبنيته الدلالية ، فثمة عنف يميز

(١) د / محمد عبد المطلب – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني – مرجع سابق (١٣٨) .

انبنا، " النص " الأصلي ، أو لنقل سياق هذا النص ، لقسر الأسلوب المتناص معه على دلالة نص هذا السياق وفصله عن بنيته الدلالية التي كانت له ، وإذ ينجح السياق في هذا ، أو يتوهم أنه فعل ، تنزاح هذه البنية الدلالية القديمة لتقف في خلفية الوحدة ، أو لنقل : الحتمية التلازمية المبدعة بين الأسلوب المتناص معه وبنيته الدلالية الجديدة ، تقبع - إذن - تلك هناك في خلفية " النص " ، متواصلة في خفاء وعلى استحياء معه ، متبادلة وإياه مجموعة من العلاقات التي لايفلتها النص من رقابته البنائية فيعمد إلى توظيفها ، أي تغريبها عن أصلها ، أما عن ظواهر هذا النوع من " التناص " فالغريب أنها لم تخرج ، جزما ، عن التناص مع الأسلوب القرآني ، ولعل قصيدة " عبد المنعم رمضان " الرسولة / ٢ " خير مثال عليه ، ومنها :

" قلنا " : ياناريمان اتكئي فوق رفارف خطر ، فاتكأت ، واقتطفي من فاكهة الجنة رمانا ، وهبيني أقطف من فاكهة الجنة رمانا فاقتطفت ، واتخذي من كلمات الله غطاء مثل البحر إذا مانفذ البحر فليست تنفذ فاتخذت ، وانتظري الحور المقصورات يطفن حواليك ويبششن ، ولاينطقن بلغو أو تأثيم" [(١)].

ومن أمثلته كذلك قصيدة " ياسر الزيات " ومنها :

---

(١) عبد المنعم رمضان - الرسولة /٢ - إبداع / العدد : ١٠ / السنة : ٥ / أكتوبر ١٩٨٧ - (٦٤) .

" زمن يتآكل ، والصاعدون على درج العشق يحترقون ، يهيمون في كل وادٍ ولايصلون .. يخطون أفراحهم في الرمال ويمحون ، ماحفظ الله أسماءهم فى الكتاب وماهم لأسمائهم حافظون . شرايينهم تتدلى على صبواتهمو . شجرات الخلاص تجف وهم غافلون ... " (١)

رابعاً: التناص الجنسي (النوعي)

هذه أوسع دوائر التناص ، يتغيا بها شاعر الحداثة – هذا المسكون بهاجس التجاوز المحموم – أن يمد طنب الشعرية على كل الوجود اللغوي ، وقد سبق في الفصل الثالث أن رصدنا ملامح درامية وسردية رصدا عرضيا وغير مقصود لأن يؤطر ضمن رؤية تشرح وتفسر تلك الملامح بهدف إرجاء هذا الشرح والتفسير إلى لحظته من المنهج دون استباق لخطواته . إننا في هذا النوع من التناص في دائرة " التعالى النصي " خاصة ماتحدث عنه "جنيت " ، أي " علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها ، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس " (٢) وهنا حسب " جنيت " أيضا تكون " الشعرية " هى ذاتها ماأسميناه " البنية الخطابية " أي علاقة

(١) ياسر الزيات – سورة " العاشقون " – إبداع – العدد : ٧ / السنة : ٥ يولية ١٩٨٧ – (٥٢) .

(٢) جيرار جنيت – مدخل لجامع النص – ت : عبد الرحمان أيوب – توبقال / الدار البيضاء / ط٢ / ١٩٨٦ (٩١) .

النص بما تداخل معه ، وحسب مصطلحات " چنيت " جامع النص " .

على أن الاختلاف الأساسي مع " الرجل " هو أنه حصر "التعالي النصي " داخل الأجناس الأدبية ، وهنا تتميز " الحداثة" كإبداع عن التنظير النقدي ، فهذا النوع من التناص ليس مقصورا على تلك " الأجناس " وإنما هو يسوي بينها وبين جميع أنواع تشكيلات الخطابات اللغوية ، على أساس أن أدبيتها بنية قارة في العمل الأدبي نفسه ، وتفكيك " العمل " ، المتناص معه بما يلغي أدبيته ويسوى بين التقنية الدرامية والتقنية الصحفية مثلاً .[1] إن غياب " الشكل " تغييب لأدبية " الجنس " ذاته ، وإذن فنحن داخل العمل الشعري المنبني على أساس من التعالى النصي أمام تشيكيلات لغوية ، إذا وصفناها بالجنس اللغوي الذي تنتمي ، أو بدقة أكثر : كانت تنتمي إليه ، ليس أكثر من تمييز بين شكل وآخر ، إلا أنه بالرغم من غياب " أدبية " الجنس المتناص معه - إن كان أدبيا - أو خصيصته المميزة لنوعه . فإن التناص يتم مع هذا الملمح الغائب ، مستدعيا إياه

---

(١) ربما كان شاهدنا على هذا رواية " ذات " للقاص " صنع الله إبراهيم " - دار المستقبل العربي - القاهرة - ١٩٩٢ .

لاكملمح شكلي ، ولكن كحامل لدلالة مجمل الخطاب المؤسس له، كالخطأ التراجيدي في النوع الدرامي على سبيل المثال ، وتتجلى " الشعرية " أو " جامع النص - لافرق - في العلاقات التي تقيمها اللغة النوعية للنص الشعري مع دلالة مجمل الخطاب المتناص معه ..

أما أنواع هذا التناص في شعر الدراسة فتنحصر في :

١- التناص الدرامي

٢- التناص القصصي

٣- التناص السردي (١)

ونظراً لأن أنواع هذه الظاهرة التناصية لاتتحدد في العمل الشعري بشكل جزئي ، وإنما تسود " العمل " بشكل كلي فليس بالإمكان اجتزاء مثال من " عمل " ماشاهدا عليها ، وإنما نشير إلى أن الشاعر عادل عزت قد اشتهر بما أسماه " قصيد مسرحي " وله أكثر من " عمل " تحت هذا المسمى مما يلقي الضوء بداية على التناص الدرامي الذي ينبني على هوية " العمل " الشعري ، كما أن كلاً من " اعتدال عثمان " و " فاطمة قنديل " و " محمد متولي " يغلب على قصائدهم بمجلة إبداع

---

(١) من الوضح أننا نعني بالسرد هنا ، غير ماللسرد القصصي من دلالة ، وإنما نشير به إلى كتابة غير متعينة في جنس أدبي مثل الدراما والقصة . الباحث .

الملمح القصصي ، ونأتي أخيرا إلي التناص السردي فنجد " محمد سليمان " و " محمد صالح " وبتميز خاص " ناصر فرغلي". (١)

(١) بخصوص هذا النوع من التناص فربما كان من أوائل من التفت إليه ، علي حد علمي ، د / محمد عبد المطلب الذي يقول " .. قد يستدعي النص الحاضر مجموعة من الخصائص التي تنتمي إلي فن تعبيري محدد ، وهنا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه التداخل الموسع السطحي للصياغة بما فيها من انحرافات " – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني – مرجع سابق – (١٣٠) .
والتناص الشكلي هذا من أهم صور التناص المحددة للحداثة الأدبية عموما وليس الشعر فحسب ، وتحتاج إلى أطروحة جامعية خاصة به لاتقف عند الشعر أو الرواية أو المسرحية ، ولاتلقى بالاً إلي الناتج الدلالي منه وإنما تعينها أساسا مسألة " الأنواع الأدبية " وانهيار الحدود الجنسية لكل نوع وانتقال السمات العامة ، بل والخاصة ، فيما بينها حتى الوصول إلي نوع لايتحدد في نوع من الأنواع الثلاثة ، أطلق المبدعون عليه كلمة " نص " – يراجع الفصل الأول .. وهي كلمة تخرج عن دلالتها الإصطلاحية وتحيل إلي حيرة المبدع ذاته : ماذا يسمى إبداعه هذا الذي لايفي لخصائص بعينها من نوع أدبي محدد ، وإنما يفي لهاجسه الإبداعي أساسا ، إن مسألة الأنواع الأدبية أصبح من الأهمية بمكان تناولها على قاعدة التناص الشكلي الذي سبق الاستشهاد بالدكتور / محمد عبد المطلب عليه .

قواعد التأليف وآليات الاستيعاب

لاشك في أن المبدع ، وهو يتحرك في مملكة الخطابات الأخرى ، يقوم بعملية تأويل أولية على اختياراته من هذه المملكة، منطلقا في اختياره وتأويله على السواء ، من موقعه وموقفه الفكريين ، وعلى ضوء ذلك التأويل يعمد إلي تسبيق دوال اختياره ضمن دوال إبداعه ، وبفضل هذا السياق المبدئي يمتلك " العمل " حدا أدنى من الانسجام ، وذلك لأن سياق التناص يمثل فعاليتين هامتين ، بل عظيمتي الأهمية هما : " الحذف " و" الإضافة " ، ويجري الحذف على المكونات الدلالية غير القابلة للتأليف والاستيعاب ، وتتم إضافة مكونات دلالية قادرة ، ضمن سياقها علي افتتاح أفق إمكان لكل من قواعد التأليف وآليات الاستيعاب .

هاتان ، الفعاليتان - الحذف والإضافة - تؤسسان كذلك ، لإمكانية قراءة تأويلية موسعة للعمل في كليته ، أي إبداعا وتناصا ، لاتستهدف خلق سياق ، كتأويل المبدع الأولى ، وإنما تتغيا اكتشاف البنية المنظمة لتلك العناصر المتغايرة ، واستظهار محمولها الدلالي ، وبكلمة : اكتشاف واستظهار "بنية الخطاب النصي" Structure of textual discourse إنطلاقا من البنية النصية في تفاعلها الحواري مع مايتناص معه " العمل " .

وقد مرت إيماضة عجلى إلي علاقة البنية النصية بالتناص الذي يوسعها ويصعد بها إلي مستوى الخطاب النصي وذلك

بواسطة علاقات تأليف ثلاث هى : التوازي والتضمين والتأجيل، كما سبقت محاولة نظرية سريعة للتعريف بكل علاقة من العلاقات هذه ، وغنى عن البيان أن التعريف النظري مجرد مدخل لتعريف يمتلك بواسطة تجريبه " ماصدقه " الموضوعي ، يتولد من معاناة النماذج وتحليل الأمثلة بما قد يوسع أو يعدل أو حتى يلغي تماما التعريف الأول ليحل محله تعريفا جديدا ، وهذا كله لايخل بالمنهج ، وإنما يؤكد امتلاكه القدرة على مساءلة نفسه وتعديل خطواته الإجرائية على ضوء " التجربة " ، أي على أساس تجريبي Empirical

١- التوازى

ينشأ " التوازي " من التناص مع خطاب آخر وذلك عبر كلمة أو جملة أوفقرة شرط أن تكون من المكونات المؤسسة لهوية هذا الخطاب الآخر ، وأن يمتلك أيا من هذه المكونات القدرة على استدعاء خطابه فضلاً عن نصوص هذا الخطاب ، ومن ثم نكون أمام عالمين مكتملين ومتعارضين : عالم النص الشعري وعالم الخطاب المستدعى إليه ، فهذا ليس ذاك إطلاقا ، وذاك - يقينا - ليس هذا ، ومن التعارض الكلي بين هذين العالمين تتولد علاقات تدال طرفها الفاعل هو " النص الشعري " وهو مايرجع إلى سببين :

الأول : الطبيعة الشعرية للنص ، أي انبناؤه على أساس كونه نظاما مفتوحا ومنذورا للتجدد الدائم مع كل قراءة .

الثاني : كون الخطاب المتناص معه تاريخيا أي مكتمل ومنته دلالياً .

ومن ثم يتمتع " النص الشعري " في مواجهة خطاب تناصه ، بسلوك حيوي ، فيقيم العلاقات ويهدمها ، ويؤسس نظامها ويخترقه ، إلي أن تتزحزح " البنية النصية " التي له عن مواضعها ، وتتسع عن مواضعاتها ، وتمتلك من الأبعاد الدلالية مايحولها " بنية " للخطاب النصي " التوازي " بهذا المفهوم ، مواجهة دلالية بين " البنية النصية " و " الخطاب " المتناص

معه، وتتم لصالح تحول هذه البنية إلي " خطاب " خاص بنصهاوبرؤيته للعالم . وربما كانت قصيدة الشاعر " عبد المنعم رمضان " الرسولة / ٢ "[١] التي مر الاستشهاد منها على "التناص الأسلوبي " ربما كانت مثالاً نموذجيا على تحقق قاعدة " التوازي " ، ولذا سنعمد لتحليلها كاملة ، وبداية نشير إلى مايتضمنه العنوان من دلالات بطبيعة الموقف العشري عموما ، ونوجز هذه المؤشرات في النقاط التالية :

١- القصيدة ذات علاقة ما بالخطاب الديني .

٢- القصيدة تخترق الخطاب الديني ، فلم يكن في الرسل "إناث" .

٣- وبناء عليه فالقصيدة تمتلك خطابا خاصا بها .

ويتجلى " تناص " القصيدة مع الخطاب الديني على مستويين :

الأول : المستوى الأسلوبي

الثاني : المستوى المضموني [١]

(١) عبد المنعم رمضان - الرسولة / ٢ - إبداع / العدد العاشر / السنة الخامسة / أكتوبر ١٩٨٧ - (٦٦،٦٤) .

(٢) إن الفصل بين " الأسلوب " و " المضمون " مقصود تماما فهو لايختص بالعمل الشعري لننفي قصديته ، وإنما خاص بتناصه مع خطاب اخر ، فقد يحدث التناص مع هذا الخطاب ذاته فتكون أمام تناص مضموني ، فعالم الخطابات ليس كعالم أشكال وإنما مضامين وإما إن يحدث التناص مع نصوص هذا الخطاب أي مع أسلوبه ، فالفصل بين الشكل والمضمون غير وارد إطلاقاً على مستوى العمل إذ يستحيل تماماً ، وإنما هو خاص - كما سبق القول - بحدوث وكيفيات التناص .   الباحث

أولاً : المستوى الأسلوبي :

تتمثل إحدى خصائص الأسلوب في طبيعة " المفردة " ، هذه المفردة التي يمثل اختيارها إحدى عمليتين يتركب منهما الحدث اللغوي ، وكذلك شطر كامل من تعريف الأسلوب ذاته ، يقول د/ عبد السلام المسدي : " الحدث اللساني هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة ، وهما : اختيار المتلكم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ، ثم تركيبه لها .. فإذا بالأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين ، أي تطابق لجدول الاختيار على جدول التوزيع [(١)] ، وعلى ذلك فلابد لجدول الاختيار من قيم أسلوبية خاصة به ، ثم تدخل عبر جدول التوزيع في علاقات تفرز قيما أسلوبية أكثر شمولاً ، والعلاقة - هكذا - بين " الكلمة " من جهة وبين " الأسلوب " من جهة أخرى علاقة حيوية ، بل يصل الأمر إلي أنه كلما " تعاظم شأن الأسلوب وقيمته ازدادت القوى الداخلية التي تنطوي عليها الكلمة المنفردة [(٢)] . العلاقة إذن متبادلة وفاعلة بين طبيعة الكلمة وخصائص الأسلوب ولذا كان " من المتطلبات الرئيسية

---

(١) عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب - دار سعاد الصباح / الصفاة - القاهرة / ط٤ / ١٩٩٣ - (٩٦) .

(٢) ف . تشيتشرين - الأفكار والأسلوب - ت : د / حياة شرارة - الشئون الثقافية / بغداد / د . ت - (٥٤) .

لتقدير قيمة الشعر ادراك الكلمات والوعي بها "[1] وبشكل عام فالكلمة منفردة قيمتها ووظيفتها على المستوى الأسلوبي ، وقد تتخطى هذا المستوى وتصبح محورية في المنهج النقدي فتكون " دراسة الكلمة المفردة نوعاً من النشاط النقدي يمكن الإفادة منه في الفهم المتكامل للعمل الأدبي " [2] ، وفي حالة "التناص الأسلوبي " إذ الكلمة حاملة لقيم أسلوبية معينة في نص محدد ، وداخلة بهذه القيم في نص جديد ، بانية لدلالة مغايرة لنصها الأصلي ، في هذه الحالة تتحتم دراستها ، ولايضيرها أنها أفردت عن تركيبها الأول ، كما لاينقص هذا الإفراد من ملامحها التي لها في سياقها الأول ، خاصة حين يكون لنصها ولخطابها من الثبات والرسوخ ماللنص وللخطاب الدينيين ، فالتناص – وهذه إحدى أهم خصائصه – يحفظ من أجل أن يتحقق ، لعناصره قسماتها السابقة ، يقول ميخائيل باختين : " "إن العلاقة الحوارية تكون ممكنة ، ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا) ولكن التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل التعبير ، وحتى لأي كلمة بمفردها بشرط أن يتم استيعابها ، لاعلى أنها كلمة غير مسندة ، بل على أنها

(١) د / محمد العبد – إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي – دار المعرفة/ القاهرة / ط١ / ١٩٨٨ – (٥١)

(٢) د/ محمد عبد المطلب – جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم – على نفقة المؤلف / القاهرة / ١٩٩٠ – (١١٦) .

علامة دالة علي موقف ذي معنى محدد يخص انسانا آخر ..

ولهذا السبب فإن العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلي أعماق التعبير ، وحتى إلي أعماق الكلمة المفردة ، بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا (١) ، وطبيعي ألا يتم استيعاب الكلمة المفردة ، بهذا الاشتراط إلا أن تكون ماتزال محتفظة في ذاكرتها بسياقاتها السابقة ، ولاشك أن ارتباط " الكلمة " بخطاب مكتمل ارتباطا محددا لهوية هذا الخطاب ، يجعل من فقدها لخصائصها التي كانت لها أمرا غير وارد علي الإطلاق مهما دخلت في تراكيب جديدة .

وفي قصيدة " الرسولة / ٢ " .. نرصد العديد من المفردات القرآنية – تتعمد هذا الوصف – كما يتضح من الجدول التالي :

---

(١) ميخائيل باختين – قضايا الفن الإبداعي – عند ديستيفسكي – ت : د / جميل التركيتي – الشئون الثقافية / بغداد / ط١ / ١٩٨٦ – ٢٦٩ .

الكلمة الشعرية	السياق القرآني	السورة	رقمها	الآية
رفارف خضر	متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان	الرحمن	٥٥	٧٦
فاكهة	متكئين فيها يدعون فيها بفاكهة كثيرة وشراب	ص	٣٨	٥١
الجنة	إن أصحاب الجنة اليوم في شغل فاكهون	يس	٣٦	٥٥
رمان	فيهما فاكهة ونخل ورمان	الرحمن	٥٥	٦٨
الحور	حور مقصورات في الخيام	الرحمن	٥٥	٧٢
	وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون	الواقعة	٥٦	٢٢
المقصورات	حور مقصورات ...	الرحمن	٥٥	٧٢
لغو	لايسمعون فيها لغوا ولاتاثيماً	الواقعة	٥٦	٢٥
تاثيم	يتنازعون فيها كأسا لالغو فيها ولاتاثيم	الطور	٥٢	٢٣
السدر	وأصحاب اليمين ماأصحاب	الواقعة	٥٦	٢٨
	اليمين في سدر مخضود	الواقعة	٥٦	٢٩
المخضود	في سدر مخضود			
الطلح المنضود	وطلح منضود	الواقعة	٥٦	٢٩
يطوف	ويطوف عليهم غلمان لهم كأنهم لؤلؤ مكنون	الطور	٥٢	٢٤
الولدان	يطوف عليه ولدان مخلدون	الإنسان	٧٦	١٩
أكواب	يطاف عليهم بصحاف من ذهب وأكواب	الزخرف	٤٣	٧١

الكلمة الشعرية	السياق القرآني	السورة	رقمها	الآية
أباريق	يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق	الواقعة	٥٦	١٨
يطمسن	لم يطمثهن إنس قبلهم ولاجان	الرحمن	٥٥	٥٦
النفس الأمارة	ومــاأبرىء نفـسي إن النفس لأمارة بالسوء	يوسف	١٢	٥٣
أبكار	إنا أنشأناهن إنشاء فجعلناهن أبكاراً	التحريم	٦٦	٥
أوابون	فإنه كان للأوابين غفورا	الإسراء	١٧	٢٥
شجرة الزقوم	إن شجرة الزقوم طعام الأثيم	الدخان	٤٤	٤٣
شواظ من نار ونحاس	يرسل عليكم شواظا من نار ونحاس	الرحمن	٥٥	٣٥
أقطار الأرض	إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا	الرحمن	٥٥	٣٣
عهن منفوش	يوم تكون السماء كالمهل وتكون الجبال كالعهن	المعارج	٧٠	٩
	- وتكون الجبال كالعهن المنفوش	القارعة	١٠١	٥
ظلا من يحموم	وأصحاب الشمال ماأصحاب الشمال في سموم وحميم وظل من يحموم	الواقعة	٥٦	٤٣
الأسماء	وعلم آدم الأسماء كلها	البقرة	٢	٣١

الكلمة الشعرية	السياق القرآني	السورة	رقمها	الآية
الرفث	أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلي نسائكم	البقرة	٢	١٨٧
	– فمن فرض فيهن الحج فلارفث ولافسوق ولاجدال	البقرة	٢	١٩٧
أمشاج	إنا خلقنا الإنسان من نطفة أمشاج	الإنسان	٧٦	٢
الكوثر	إنا أعطيناك الكوثر	الكوثر	١٠٨	١

(١)

(١) عن : محمد فؤاد عبد الباقي – المعجم المفهرس للقرآن الكريم – دار الشعب – القاهرة – د . ت – ويلاحظ أننا توقفنا عن إيراد المفردات غير القابلة للعمل المشترك في بناء النص الشعري واستدعاء خطابها وخاصة مفردة " الملائكة " .

يتضح من الجدول السابق أن القصيدة اعتمدت علي تسع وعشرين مفردة تتمتع ، نظرا لموقعيتها من النص والخطاب الدينيين ، بالقدرة علي الإحالة المباشرة إليهما ، واستدعاء كل منهما إلى النص الشعري ، الأمر الذي يطبع هذا الأخير بسمات أسلوبية هي نفسها مستوى من مستويي التناص .

وللتناص الأسلوبي في القصيدة هدف يتخطى حدود الشكل والتشكيل اللغويين إلى دلالة توظيفه ، حيث التوازي الأسلوبي يمنح " العمل " أهلية التأسيس لعلم وعلاقات ورؤى خاصة به ، وكأن قوة التشريع ، في الخطاب الديني ، مستمدة من أسولبيته - كما يوهم العمل - ، ومجرد موازاته امتلاك لقوة التشريع هذه ... وكأن " النص " الشعري ، إذ يوازي أسلوب نصوص الخطاب الذيني القرآنية يستعيد زمناً ضائعاً (نشأة الخلق) ليعيد ترتيب وقائعه ومضامين هذه الوقائع وفق زمنيته هو ورؤيته هو ، من أجل غاية هي أبعد مماقد يهجس بالبال ذي الحساسية الدينية المتطرفة من أن التوازي الأسلوبي يمثل معارضة للقرآن بالشعر (١) .

(١) هذه إحدى محاذير تناول أمثال هذه الأعمال الشعرية ، وربما كان اجتنابها من جهة المتخصصين قد أفسح المجال للبعض ليحاكموا تلك الأعمال دينياً دون أن يملكوا أهلية القراءة النقدية لها متكئين علي وضوح مسألة التوازي بين النص الشعري والنص القرآني المقدس فذهبوا لها مذاهب شتى دون أن يكتنهوا الوظيفة الشعرية له ، وقد كنا في غنى عن مواجهة تلك الأعمال لولا أن الظرف التاريخي العصيب الذي يجتازه الوطن يحتم غض النظر عن أية محاذير ليأخذ الأمر أهله .

ثانيا: المستوى المضموني:

الأسلوب واقعة دلالية ، وإن كان أول مانكتشفه من هذه الواقعة تشكيلها اللغوي ، غير أنه من الخطأ أن نقصر " الأسلوب " علي " التشكيل اللغوي " وسواء زعمناه اختياراً أو انحرافاً أو حتى انتهاكا منظماً ، فمما لاشك فيه أن الأمر يتعلق بدلالة تستوجب طرائق أداء متميزة وإذا كنا ، فيما سبق ، قد ألمحنا إلى المحمول الدلالي العام لأسلوبية اختيار مفردات مليئة أي مفردات قد التبست بدلالت سياق تركيب خاص فهى تستدعيه بشكل آلي أياً كان السياق الجديد ، فإن الأمر على المستوى المضموني يتوسل بهذا المحمول الدلالي المكتسب على مستوى المفردات لبناء عالم " النص " المتميز تماماً عما تستدعيه هذه المفردات .

إن نظرة أولى للسياقات القرآنية المستدعاة تبين عن دوائر دلالية ثلاث :

الأولى : بداية الخلق : الأسماء - الأمشاج .

الثانية : الحياة الدنيا : النفس الأمارة - شواظ .. أقطار الأرض - الرفث .

الثالثة : الآخرة بنعيمها وعذابها وتشمل المفردات الباقية .

غير أن خصوصية الرؤية النصية تنتخب من هذه الدوائر ،

بل من مفردات دائرة منها ماترتكز إليه في انبنائها ، وقد كانت هذه المفردة هي " الرفث " باعتبارها دال عملية الخلق المشاهد في زمنية العمل ، والغريب في أمر هذه الكلمة أنها تحيط بالجنس من " القول " إلى " الفعل " ، ومما يتعلق بهذه الإحاطة ماجاء في لسان العرب عنها ، ومنه :

- " الرفث " الجماع وغيره مما يكون بين الرجل وامرأته ، يعني التقبيل والمغازلة ونحوهما ، ممايكون في حالة الجماع[١].

- و " الرفث " : التعريض بالنكاح ، وقال غيره (أي غير ثعلب) : الرفث كلمة جامعة لكل مايريده الرجل من المرأة" [٢].

والأكثر ادهاشاً أن يلتحق " الفحش " بهذا الذي يريده الرجل من المرأة ، يتابع " ابن منظور " : " ورفث في كلامه يرفث رفثاً ، ورفث ... وأرفث ، كله " أفحش ، وقيل : أفحش في حق النساء"[٣] .

إن معجم لغة ماليس شبيهاً بالمقولات الفلسفية في اطلاقها ، وإنما هو صورة صوت - دلالية لبنية العقل المفكر بهذه اللغة وسلوك الفرد المتكلم بها ، ودلالة الرفث لغوياً كما نرى تبرر قمع الخطاب الجنسي على المستوى الاجتماعي ، وجاء الخطاب

(١) ابن منظور - لسان العرب - المجلد الثالث - (١٦٨٦) .
(٢) ابن منظور - لسان العرب - المجلد الثالث - (١٦٨٧) .
(٣) السابق - المجلد الثالث - (١٦٨٦) .

الديني ليحرر " الجنس " قولاً وفعلاً من ربقة " التقاليد الاجتماعية " وقمعها له ، فجعل " الفحش " للجنس المحرم وسمى " الزنا " " فاحشة "[1] ، قال تعالى : " ولاتقربوا الزنا إنه كان فاحشة " ، أما الجنس الاخر ، الجنس الحلال فقد استقل بمفردة " الرفث " وكذا سياقها القرآني دائما ، قال عز وجل " أحل لكم ليلة الصيام الرفث إلى نسائكم "[2] .. وفي سياقه تحريمه أثناء الحج قال سبحانه " فمن فرض فيهن الحج فلارفث[3] " ولو فهم الرفث على أنه " الجنس " مطلقاً لصار في غير الحج وغير نهار رمضان حلالاً وهو مالايقول به مسلم .

من تناقض الخطابين الديني والاجتماعي يؤسس النص دلالته على محور المفردة " الرفث " دافعاً الجنس كقوة حيوية إلي مدى فعاليته الأقصى ، إذ الجنس بوجه عام " هو منفذ إلى حياة الجسد ، وإلي حياة الجنس البشري في آن معا ، وهو يستخدم (لذلك) [4] كقالب للأنظمة وكأساس للضوابط ، لذلك كانت " الجنسانية " . ملاحقة حتى في أدق تفاصيل الحياة"[5]

(١) القرآن الكريم – سورة الإسراء ، رقمها : ١٧ – آية رقم : ٣٢ .

(٢) القرآن الكريم – السورة اسابقة – آية رقم : ١٩٧ .

(٣) سورة البقرة، رقمه: ٢– آية رقم : ٣٢

(٤) إضافة من الباحث لتعديل التجمة بمايتسق مع السياق .

(٥) ميشيل فوكو– إرادة المعرفة – : مطاوع صفدي – مركز الإنماء القومي / بيروت / ١٩٩٠ – (١٤٧) .

وكان اختيار خطابها لطرح رؤية نقيضة له .. رؤية تنتمي إلى الفن وليس المجتمع وتنظيمه من قبل السلطة ، فالفن – كما يقول " ماركيوز " يتحدى مبدأ الفعل الأساسي (السلطة) [1] ، فهو ، عندما يمثل نظام الحساسية ، يستدعى منطقاً محرماً (تابو) وهو منطق الارتواء الذي يعارض منطق القمع " [2].

" القمع " أو البعد التنظيمي الذي تضيفه " السلطة " إلى الدلالة الجنسية لمفردة " الرفث " . بل تؤطر به هذه الدلالة الجنسية . إن التوازي – إذن – قائم بين الخطاب الشعري والخطاب الاجتماعي بأشكاله المتعددة ، وأهمها الديني ، عن " الجنس "، وبداية نؤكد على مفارق هامة بين الخطابين ، فتغاير الهدف بينهما يطرح اختلافهما أمراً طبيعياً ومتوقعاً ، لقد كان استهداف الخطاب الديني تنظيم الاجتماع البشري وفقاً لثنائية : الحلال والحرام ، الثواب والعقاب تكئة ملائمة لكي تستمد تقاليد اجتماعية شرعيتها منه برغم تميزها عنه بنية ودلالة : غير أن السلطة – والتقاليد الاجتماعية إحدى أوجهها –

(١) إيضاح لدالة مصطلح العقل الأساسي في كتاب " مركيوز " وبالإطلاع علي استعمالها في- HERBERT MHRCUSE - One dimensional Man - Sphere Books LTD . LONDIN , 1968 . وخاصة الفصل الذي بعنوان One Dimensional thought

(٢) هربرت ماركيوز – إيروس والحضارة – ت : مطاع صفدي " مجلة العرب والفكر العالمي / مركز الإنماء القومي / بيروت / العدد : ٢ /١٩٨٨ – (١٨) .

لم تفلت حتي الخطاب الديني من التوظيف ، وقد نتج عنهأن التبست به فكأنها هو وكدنه هي ، وإذا " بالرجل " يتم قمعه وقهره بقمع المرأة وقهرها ، الأمر الذي جعل قضية المرأة أخص بحرية الرجل نفسه ، اعترافان نسائيان : تقول الطبيبة " نوال السعداوي " : " كأن التاريخ العبودي ، منذ الفراعنة قد رسم حياتي من المهد إلي اللحد . كما أن شكل السلطات المنوطة بتنفيذ ذلك ابتداء من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة ، إلى سلطة الدولة والقانون والمؤسسات " (١).

٢- تقول د / لطيفة الزيات : " ... وتتضاعف ضروراتي ، بدل المرة مرات ، معيقة لإمكانية الفعل الحر نتيجة لوضعيتي كإمرأة في ظل مجتمع رجولي ، والتربية التي تتلقاها الأنثى في ظل هذا المجتمع تتلخص في إلغاء الذات لصالح الأخر الذي هو الرجل ، وإفناء هذه الذات في الآخر ، بحيث يغيب صوت الأنثى الخاص وإرادتها الحرة وفعلها الإيجابي ، ويغيب - باختصار - كيانها الحر (٢)" .

إن البعد الغائب حقا من هذه الاعترافات هو " الرجل " ووضعيته فقي الخطاب نفسه ، ذلك أن الخطاب الاجتماعي هو الظل التداولي لجسد السلطة ، هذا الجسد الأثيرى الحال في

(١) نوال السعداوي - تجربتي مع الكتابة الحرية - مجلة فصول / المجلد : ١١/ العدد : ١٩٩٢/٣ - (٣١٩).
(٢) د / لطيفة الزيات - المرجع نفسه - (٢٢٨) .

كل مكان ، المتعالى عن كل مكان ، ظله قرينة وجوده الوحيدة - والتسلط عبر " الخطاب " أياً كان نوعه هو مرحلة تعلوها أخرى هي التسلط عبر " الفعل " الذي لايفرق في قمعه بين " رجل " و " امرأة " ، غير أن قمع السلطة لكي يحقق سيرورته يجب أن يتمتع بتراتبية تحققه في مستوياته العليا ، ومن ثم يمنح " الرجل " حق قمع " المرأة " لكي تتمتع " السلطة " بقمع الإثنين معاً ... وهكذا تدخل قضية تحرير " جسد المرأة " خطوة أولى من أجل تحرير " إرادة الرجل " ، هذه هي الخلفية المعرفية لدخول الخطاب الجنسي ضمن شعر الحداثة والذي على أساسه يتم توازي هذا الأخير مع الخطاب القرآني وظيفة وهدفاً ، أما الوظيفة فتخص البناء الجمالي لهذا الشعر ، وأما الهدف فتقديم رؤية للعالم (رجلاً وامرأة) يسهم الخطاب الديني نفسه في بلورتها ، وإن كانت الفروق مؤكدة بين الخطاب الجمالي والخطاب الديني ، أيضا على مستويي البنية والدالة .

وفي " القصيدة " السابقة يبدو المركز التناصي " الرفث " جامعاً بين رؤيتين متباينيتن ، الأولى تمثلها المرجعية اللغوية ، حيث يدل اللفظ على الفحش الجنسي مطلقاً ، سواء كان قولاً أو كان فعلاً ، وهذه المرجعية الدينية حيث يدل اللفظ علي العلاقة الجنسية المنظمة زواجاً ، وتخص الخطاب الديني التنظيمي أساساً ، ويتم نفي الرؤية الأولى وتوظيف الثانية خطاباً جمالياً

تتحقق فيه يوتوبيا العلاقة .. سبق القول بأن " الخطاب النصي " دلالة نصية " موسعة لاتنتج عن بنية مغلقة علي ذاتها ، وإنما تتميز بكونها دينامية وتفاعلية نهمة إلى العلاقات مع الخطابات الأخرى ، تمد إليها شبكة جلية خفية وقادرة علي تنسيقها ضمن أفقها الدلالي ، إنها أشبه بالبنية المعرفية باعتبارها - حسب " باختين " - حوارية مستمرة بين الناتج النصي ومايقتضي إليه من علاقات بالآخر ، ولاتبرز خصوصية " الحداثة " وإشكالياتها في الوقت نفسه مثلماً تبرز في استيعابها للاخر ضمن جماليتها ، ومن خلال تشكلها نفسه ، متغورة طبقاته الدلالية العميقة ، وكاشفة ومضيئة مناطق مسلماته المعتمة ، ومن ثم كان اختراق " التابو " الجنسي شكلاً جمالياً وبنفس القدر خطاباً معرفياً إذ يمتلك " الفعل " الجنسي براءته الأولى ، وأكثر من هذا يمتلك فعالية تحرير طوفيه ، وقد توسل " العمل " إلى ذلك لتغيير منظور الرؤية للموضوع القديم فيخاطب " حواءه " : قلنا يانار يمان "[1] بما يستدعى من نص قرآني - " وقلنا ياآدم[2].." - خاص ببدء الوجود الإنساني ، هذا التوازي بين النص القرآني الكريم ، وبين " العمل الشعري " يضيء رغبة الرجل (المقموع)، في التأله علي المرأة مزيفاً " الخطاب الديني " لصالح سلطته "

(١) عبد المنعم رمضان - الرسولة / ٢ - مصدر سابق - (٦٤) .
(٢) القرآن الكريم - سورة البقرة رقمها (٢) - آية رقم (٣٥) .

وانتظري الحور المقصورات يطفن حواليك ، ويبششن ، ولاينطقن بلغو أو تأثيم ، يأتيهن النبق من السدر المخضود ، ويأتيهن الشوق من الطلح المنضود ، وتأنس أرجلهن إلى ظل ممدود ، ثم يطوف عليهن الولدان ، وفوق رؤوسهم فاكهة لاتنقطع ولاتمتنع ، وفوق أياديهم أكواب وأباريق ، وإذ تطلبين الأشياء تكون .. " (١) غير أن إيجاب الوجود يظل مشروطاً بسلب الفعل الذي يتجلى في وصف " الرجل " جنته : " ويغشي الجنة إنس لم يطمئن الحور ، وجان لم يطمئن ، ويغشاها القصاد من العشاق البررة ، يفترشون علي العشب الأبسطة ، وليس يخافون النفس الأمارة ، أبكار ، وحوافظ ، هيابون وأوابون ، ولايسترهم غير ستار الروح ، وأنت تلفين على جسمك جلباباً ، وعلى عينيك غياباً (٢)..

يبدو " المتكلم / الرجل " يؤسس لامرأة ذات أوصاف تنسجم وكونه إنساناً مقموعا ، ومن ثم فإن " جنته " لامكان فيها لفعل يحدد " ناريمان " خارج كونها " مناداة " لاغيا إرادتها ومشيئا وجودها نفسه ومحتفظاً به لنفسه في دائرة قيمه - داخل الطهر / القمع وخارج الرفث / التحرر - ، غير أن " المرأة " الفعل ، هكذا يقول " العمل الشعري " ومن ثم حين تمتلك " ناريمان"

(١) عبد المنعم رمضان - المصدر نفسه - (٦٤) .
(٢) عبد المنعم رمضان - المصدر نفسه - (٦٤) .

صوتها الشعري تهتف : " لاأقدر[1] " .

وتبدأ أشواق تحررها وتحرير " الرجل " في علاقتها به ، ويبدأ تواز آخر مع النص القرآني الكريم ، ولكن بالتباس مع "الغائب " هذا الذي يتأسس على ضوئه " التناص " موظفاً "الحاضر " في إنتاج دلالته .. أما الغائب فقول الله تعالى لآدم محذراً إياه من إبليس : " إن هذا عدو لك ولزوجك فلايخرجنكما من الجنة فتشقى "[2] .

من " الشقاء " هذا تبدأ الأشواق التي تبلور جنسية " ناريمان " كامرأة وبالتالي المنادي كرجل : " إني أشتاق إلي شجر الزقوم ، وأحسب نفسي امرأة حين أمرر رجلي فوق شواظ من نار ونحاس ، وأنفذ من أقطار الأرض بسلطاني ، وأمر إلي آنيتي ، أشرب شرب الهيم . وأفرد جسمي فوق فراش من عهن منفوش [3] . أن عدة حقول قرآنية تتداخل في تكوين أشواق " نار يمان " ، وكلها تدخل تفسيرات قرآنية للآية السابقة الخاصة بتحذير آدم من عدوه " إبليس " ، إن نتائج هذا التحذير تمثل موضوعاً لشوق " المرأة " ، إلى حد يستحضر الخطاب الاجتماعي لوضعية " المرأة "– الرجل " ليسائل عن جزاء

(١) المصدر نفسه – (٦٦) .
(٢) القرآن الكريم – سورة " طه " ورقمها (٢٠) – آية رقم (١١٧) .
(٣) المصدر نفسه – (٦٦) .

الخروج عليه وعلى تقاليده ، وللعذاب كل هذه العذوبة ، وإلي الشقاء كل هذا الشوق .

يبرز إذن فعل أمر (رجائي) يقابل فعل الأمر الأول : " التف علي جسمي بذراعيك ، واكلني من شجر الحنطة ، حتي تعلم أنا عريانان ، تفوح لنا رائحة وبأوراق التين تغطيني ، وتغطي نفسك تصنع لي أقمصة من جلد ، ألبسها ، فنكون جميلين ، ويحملنا حراس الجنة نحو الأرض ، فنشرد فيها ، ونكون وحيدين فنملكها ، ونصب عليها من روحينا أنسالاً [1].

إن تفكيك البداية والنهاية الإنسانيتين في المنظور الديني قد منح العمل الشعري مجموعة من المعطيات اللغوية الأولية تمكن بواسطتها من بناء دلاليته الخاصة على ضوء من الحقول الخطابية لتلك المعطيات ، الأمر الذي فرض " التوازي " تقنية ملائمة لاتجاهات الدلالة ، خاصة أنها تقنية لاتتضمن موقفاً فكرياً رافضاً أو موافقاً بين " العمل " ومايتناص معه ، وإنما هي تقنية بنائية توظف المتناص معه من أجل إنتاجية دلالية متفتحة وقادرة علي إقامة ذاتها في مواجهة الآخر ، هذا الآخر الذي ربما لايشار إليه بحال من الأحوال ، أو تتم الإشارة إليه من طرف خفي كما في قول " الشعر " : " ونكون وحيدين " إذ لايمكننا تفهمها بعيداً عن مقابلها " جماعية المجتمع " – إن لم

(١) المصدر نفسه – (٦٦) .

يكن في لحظة النص في لحظة إبداعه ، هذه الجماعية التي ماإن تتحرر من مؤسساتها (مجتمعها) وخطابها حتي يتم التصريح بمجموع أفرادها كخلق ينتسبون إلى فعل الخارجين الأولين : " ناريمان " و " المتكلم " وإذا الخلق جميعاً ينتسبون إلينا "[1] داخلين إلى " يوتوبيا الجسد " تحمل " نار يمان " أو الرسولة / ٢ ورجلها عبء التبليغ " وأعطينا المرأة حين بكت أشواق الر جل وأسرار الأمشاج ، يحن فيصبح مملوكاً ومليكاً ، وإذا كان الرفث انشق إلى نصفين كأنا أعطيناه الكوثر " [2].

إن اكتمال الفعل ، فعل الوجود ، مرتبط بالكلمة المحاصرة تراثياً في الخطابين " الديني لأسباب عقائدية وتنظيمية ، والاجتماعي من أجل تكريس السلطة ، وهكذا تصبح كلمة " الرفث " الدنيوية باب " الكوثر " الداخلي .. الدنيوي كذلك ، ولكن على أساس أن الصفة " دنيوي " المعادلة بشكل ما الكلمة " الرفث " ، تضم في مجموع دلالاتها النشأة الأولى وكذلك الحياة الآخرة بمفهوم خاص .

إنه الفعل الإنساني ، في نقائه الأول وبراءته الفطرية ، نقياً من أية أحكام طارئة عليه ، سواء كانت استحساناً أو استهجاناً،على أننا نلتفت أيضاً إلى أن للخطاب الجنسي أبعاده

(١) المصدر السابق (٦٦) .
(٢) المصدر السابق (٦٦) .

الروحية الإحتمالية التي افتتحتها التوراة [١]، وله تفسيراته الرمزية [٢]. إلا أن تلك الأبعاد الروحية وهذه التفسيرات الرمزية لاتلغيان الأساس الحسي الذي انطلقنا منه ، وإنما يتكامل الحسي والروحي والرمزي ضمن بنية تصورية للإنسان تخرج من الثنائيات المتعددة التي تحكم فكره : السماء - الأرض ، الحلال - الحرام ، العفة - الدنس ، .. إلى آخره ، إن " الجنسي " في " الحداثة " يرتبط بالأدب كموقف من الوجود " [٣] وهذا الموقف هو الأب الشرعي للحداثة ذاتها ، وبالتالي فالجنس ليس شيئا يتناول أو يعالج ، بل هو أحد العناصر الجوهرية في بناء الرؤية الحديثة للكون " [٤] كما للإنسان ، ومن ثم فإن الشروح الرمزية مهما ذهبت لاتلغي الحسية التي تظل ثابتة للخطاب الجنسي في الشعر الحداثي كنقطة انطلاق ، وكذلك كنقطة عودة ، وبينهما يكون الخطاب الجنسي الموروث والسائد قد تفكك إلي معطيات وعناصر يتم تسييقها في بناء جديد من أجل

(١) الكتاب المقدس - العهد القديم - نشيد الأنشاد - مطبعة عنتر - القاهرة / ١٩٦٣ - من (٩٥٨) إلي (٩٩١) ، يراجع في تفسيره : موريش القاموس الموجز للكتاب المقدس - : وهيب ملك - كنيسة الإخوة / ط٢ / ١٩٩٢ - (٤٨٤) .

(٢) يراجع في تفسير سورة يوسف في : ابن عربي - تفسير القرآن العظيم - المجلد الأول - دار الأندلس - بيروت - ط٢ - ١٩٨١ .

(٣) د / غالي شكري - أقواس الهزيمة : وعي النخبة بين المعرفة والسلطة - دار الفكر / القاهرة / ط١ / ١٩٩٠ - (٧٤) .

(٤) د / غالي شكري - المرجع نفسه - (٧٧) .

رؤية وخطاب جديدين ، إذا كانت تحيل إلي خطابها الأول فإن علاقتها التكوينية ليست لغير خطابها الجديد ، إذ " النص بقدر مايحيل علي نصوص غابة فإنه يعدل عن أصل تلك النصوص وبقدر مايعدل عن الأصل ينشأ في بنيته فضاء ترميزي مثقوب يستنفر قارؤه إلى تأوله من خلال استحضار الغائب " (١) ليتم التوازي التناصي بين الخطاب النصي والخطاب الأول الذي لمكوناته ، إن الخطاب النصي يفصل بين هذا الخطاب وأهدافه ، ومن ثم تصبح المواجهة مع " اللغة " فحسب ، لذلك فهو يتأول مواضعاتها ويحرفها عن مواضعها ليمتلك حرية الانبناء شبيها به ومتميزاً عنه تميزاً تعارضياً في الوقت نفسه .

الخطاب النصي - إذن - خطاب تحرر ، يتناص مع سواه ليحرر نفسه ويحرر متلقيه من ربقة هذا الآخر ، وخاصة المبنى على أساس " التوازي " ، أما من حيث المحتوى فإن خصوصيته تتمثل في وقوع التناص على الخطاب الجنسي ، فالجنس عموماً تجربة لاتكون إلا بين أحرار ، إنها " بكل أبعادها النفسية والاجتماعية تجربة وجودية بالغة العمق ، ومن

(١) الحبيب شبيل - من النص إلي سلطة التأويل - مجلة الفكر العربي المعاصر / العدد : ٨٨ ، ٨٩ - مركز الإنماء القومي / بيروت / مايو ، يونية ١٩٩١ - (٩٣) .

ثم يستحيل الحديث عنها أو تأطيرها داخل سياق من السلطة(١)
حيث العلاقة المعقدة بين السلطة بجميع إشكالها، وبين الفرد ، تصل إلى حد التحكم في عملية الإبقاء علي النوع .. كيف تكون؟ - مؤسسة الزواج - والتأهيل لها ؟ - مؤسسة التقاليد - وكيفية توزيع السلطة بين طرفيه ؟ - أفضلية أحدهما (الرجل) - وأحوال منعها وطرق توفيرها - الفقر ، السجن ، الاتهام بالجنون - .. ولايبقى للفعل ذاه إلا مساحة ضئيلة مُسيجة ، أو لنقل مختنقة بالأعراف والموروثات والقيم ، ثم السلطة لاتكتفي ، فتتأول النص الديني لإقرار شرعية ذلك التحكم وأهليتها للقيام به ، فإذا بالدين يؤدي إلي مؤسسات السلطة التي تؤدي إلى التنظيم الإجتماعى الذي يفرز أعرافه وتقاليده ويغرسها داخل كل فرد ، وهكذا يكون الخطاب النصي في " القصيدة " السابقة هو إفراغ للسلطة من مشروعية خطابها القانوني حول الجنس وعنه ، وتحرير للمكبوت ، هذا التابو المحرم لمسه أو تداوله .

إليات الإستيعاب

لايتحقق التوازي - كقاعدة تأليفية - بمجرد أن الخطاب النصي شبيه مغاير لخطاب اخر وإنما تمتلك هذه القاعدة التأليفية آليات استيعاب الآخر استيعاباً يحرره من نسقه دون أن يطهره تماماً منه ليظل قادراً علي الإحالة ، وهذه الآليات

(١) محمد نور الدين أفاية - الهوية والاختلاف : في المرأة .. الكتابة والهامش - أفريقيا الشرق / الدار البيضاء / ١٩٨٨ - (٦٠) .

تتولد عن وضعية " النص " و " المتناص " معه ، وعلاقتهما ببعضهما البعض ، أي أنها تستند إلي مفهوم خاص بالتوازي التناصي ، وقد سبق القول إن " التوازي " يعبر عن قيام عالم "النص " الشعري متناصاً مع خطاب عالم آخر وذلك بواسطة كلمة أو جملة أو حتى فقرة ، شرط أن يكون ، أياً من هذه الأنواع من المكونات المؤسسة لهوية هذا الخطاب الآخربما يعني أنها برغم دخولها في نسق وسياق جديدين قادرة على استدعاء خطابها الأول ونصوصه ، ومن ثم نكون – في التوازي – مع عالمين مكتملين ومتعارضين : عالم النص وعالم الخطاب المتناص معه ، وهذا المفهوم للتوازي يخفي آليات تحويل ، كما في النحو التوليدي التحويلي ، بمايعنى أن انبناء النص نصاً هو تولد ، عبر آليات تحويل ، من بنية عميقة هي بنية الخطاب المتناص معه ، إلي بنية سطحية ، على أن نضع باعتبارنا أننا في البنيتين داخل دائرة الدلالة ، أي خارج محددات النحو التوليدي التحويلي ، والتحويل Transformantion بما له من دلالة في هذا النحو ، كواسطة الإظهار للبنية العميقة للجملة وتحويلها إلى بنية سطحية (١) يمثل مانطلق عليه آليات الاستيعاب ولكن مضافاً إليها طبيعة عملها ، وإذا كان " النص " الشعري يتناص مع " النص " القرآني في سبيله

(1) Noam Chomsky - Aspects of The Theory of Syntax- The M.I.T Press Cambridge / Copyright @ 1965- P.135 بتصرف

للتحرر من الخطاب الاجتماعي المهيمن قمعياً وطرح خطاب حريته (حداثته) ، فإن آليات التحويل تعمل على هدفين سبقت إليهما الإشارة : –

الأول : إفراغ الخطاب الاجتماعي من مسوغات ممارسته آليات قمع الخطابات النقيضة والمتحررة كالخطاب الجمالي.

الثاني : امتلاك آلية مواجهة هذا الخطاب الاجتماعي القمعي بتأويل مغاير للنص المقدس يضمنه الخطاب الجمالي للنص الشعري . هذا التأويل يعتمد على كيفيات التحويل ذاتها وقواعدها .

أولاً : التوسع :

قد يكون " التوسع " كقاعدة تحويلية قريباً مما أسمى في علوم البلاغة " بالإطناب " مع ترك القياس على مسألة "العرف " التي أشار إليها " السكاكي " والقياس علي المكون الأساسي في البنية العميقة ، وحين تكون هذه البنية " نصاً " لغوياً بعينه يصبح " التوسع " أكثر وضوحاً ، فهو مقيس إلي تركيب لغوي محدد ، وتصبح وظيفته التحويلية أكثر بروزاً في التركيب الذي يظهر فيه . وفي القصيدة نجد أن امتلاك النص الشعري لخصوصيته يعتمد على توسيع المجال الدلالي الذي يستهدفه (المعنى) للنص القرآني (المبنى) . إذ الزيادة في المبنى – كما يقال – زيادة في المعنى ، وهذه الزيادة تمايز بين النصين لصالح إنبناء الدلالة الكلية للشعري منهما بتضمين الآخرفيها بشكل حيادي من جهة ، وإحالي من جهة أخرى ، فعلى قاعدة

مفردة " الحور " نجزد لها استعمالين في القرآن الكريم ، وكلاهما في مجال دلالي واحد خاص بالآخرة ونعيمها .

الأولي : " حور مقصورات في الخيام " (٧٢/٥٥) .

الثاني : " وحور عين كأمثال اللؤلؤ المكنون " (٢٢/٥٦)[١]

وبوجه عام فلم يرد للحور العين أية وظيفة ، علي الإطلاق ، عدا وجودهن ، في النص القرآني كاملاً " [٢] ، أما في القصيدة فعبر " التوسع : يتم تأول غياب الوظيفة .

" وانتظري الحور المقصورات يطفن حواليك ، ويبششن ، ولاينطقن بلغو أو تأثيم ، يأتيهن النبق من السدر المخضود ، ويأتيهن السوق من الطلح المنضود ، وتأنس أرجلهن إلى ظل ممدود .. ويغشى الجنة إنس لم يطمثن الحور ، وجان لم يطمثن ... " [٣]

ثمة . إذن وجود فحسب ، فلا " طمث " ولالغو " أو " تأثيم " بما يؤكد سلب الفعل الذي سبقت الإشارة إليه في " ناريمان " أو حواء النصبية ، إذ الجلباب علي الجسم والغياب علي العينين،

---

(١) يراجع الجدول الوارد صفحة (   ) من هذه الدراسة .

(٢) بقية السياقات القرآنية لكلمة الحورتشير إلي محض " الزواج " فحسب ، يقول تعالى : " .. كذلك وزوجناهم بحور عين " سورة الدخان - رقمها (٤٤) آية رقم (٥٤) ، ويقول عز وجل : " متكئين على سرر مصفوفة وزوجناهم بحور عين " سورة " الطور " رقمها (٥٢) آية رقم (٢٠) . ومن الجدير بالذكر أن الوظيفة مضمنة في لفظ الزواج ، غير أن دلالته تقف عند حد المزاوجة والإزواج ، فالسكوت عن المحتوى الجنسي للإزواج هو ماتستثمره القصيدة.

(٣) عبد المنعم رمضان - مصدر سابق - (٦٤) .

إن عفة مؤكدة سوف تضيء " الرفث " – اللفظ المحوري – في خطاب " ناريمان " ذاتها . إن التوسع يقوم ببناء الدلالة النصية متميزة عن : متناصها " باستحضار المسكوت عنه فيه وكذلك تأويله تأويلاً يبتعد به عن مقاصده لاحتوائه ضمن مقاصد الخطاب الشعري ، ويؤازر " التوسع " قانون تحويلي آخر هو " إعادة الترتيب " .

ثانيا : إعادة الترتيب والحذف

يمثل " إعادة الترتيب " تحويلاً جوهرياً لمانحن بصدده ، إذ يحتفظ بعناصر التركيب ولكنه يعيد توزيعها وفق قواعد مختلفة ، الأمر الذي يحتفظ بالمقدرة الإحالية لتلك العناصر ولكن ، وفي الوقت نفسه ، ينتج دلالة مختلفة اختلافاً جذرياً (١) فمثلاً

---

(١) نظراً لأن اللغة العربية لغةإعرابية فإن إعادة الترتيب يجب أن تنال وظائف عناصر الجملة وليس مواقعها فحسب ، حتى لايكون القانون التحويلي مجرد تقديم وتأخير دال علي الرعاية أو الأهتمام كما في كتب البلاغة . وليصبح إنتاجية لغوية جديدة بالفعل ، وقد حصر د / محمد علي الخولي إجراء هذا القانون بتمثيله له " .. مثلاً أ + ب ←ي + أ . هنا لم يحذف شيء ولم يضف شيء ، بل انعكس الترتيب فقط "د / محمد الخولي – قواعد الخولي – قواعد تحويلية للغة العربية – دار المريخ / الرياض / ط١/ ١٩٨١ – (٣٩) – وهو تمثيل لم يوضح هل انعكاس الترتيب يمس الوظيفة النحوية أم أنه لايتعدى موقعية العناصر ، وذلك نظراً لعدم تعرضه لما تمتاز به اللغة العربية من خاصية إعرابية تجعل إعادة الترتيب مجرد تقديم وتأخير لايمس بالتغيير الدلالة وأن أضفى عليها أبعاداً جمالية .

قولنا: " تغني الفتيات النجوم " يختلف جذرياً مع " النجوم تغني الفتيات " فالأولى تشير إلى سهر يتضمن أملاً يدفع الفتيات إلي هذا الترقب الجميل ، بينما الثانية تومىء إلى أثر الليل في نفوس الفتيات وماتلقى نجومه عليهن من انفعالات وعواطف ، وإذا كانت الجملة الثانية تتبني مجازياً فإن الجملة الأولى تظل مستدعاة من خلال عناصر الثانية لتفكيك البنية المجازية وتأويلها .

ولإعادة الترتيب دوره في تنمية إنتاجية قانون " التوسع " التحويلي في مثالنا السابق [1] ، ذلك أن إسناد الخطاب إلى "ناريمان " بإعادة ترتيب الآية القرآنية " وقلنا ياآدم اسكن أنت وزوجك .. " إلي " وقلنا ياناريمان " [2] بانتخاب عنصر من عناصر تركيب الآية الكريمة والدفع به إلي الصدارة الدلالية للجملة الشعرية ، ثم حذف العنصر الذي احتل مكانه (الحذف أحد القوانين التحويلية كذلك) ، ولنمثل لما حدث :

أ + ب + أ +جـ أ ——> أ + جـ (إعادة ترتيب + حذف)

ياآدم اسكن أنت زوجك ——> ياناريمان

(١) إننا بصدد توظيف مغاير تماماً لمحددات القوانين التحويلية في النحو التوليدي التحويلي ، وذلك نظراً لاختلاف الجملة النصية في منهج الدراسة عن الجملة النحوية التي تجري عليها تلك القوانين . الباحث .

(٢) عبد المنعم رمضان – مصدر سابق – (٦٤) .

إن الحذف Deletion إذ يلغى " الرجل " ويحل " المرأة " ، يجعل من وجود " الحور العين " مجرد وجود لافعل فيه ، سواء كائنا أو متوقعا ، هذا عن مثال " التوسع " وكيف أكد دلالته " إعادة الترتيب " و " الحذف " ، وكما تضافر " الحذف " مع " إعادة الترتيب " فإن لقانون " الإضافة " فاعليته كذلك .

ثالثاً: الإضافة

يقول د / محمد الخولى : " مثلاً أ – ⟵ أ + ب ، بقيت أ على حالها في الطرف الأيمن والطرف الأيسر، ولكن أضفنا إليها ب ... إن الرمز الأيمن يتكرر في الطرف الأيسر عند الإضافة " (١) ، وجميع الجزء من القصيدة الخاص بصوت "ناريمان " ينتمي إلي هذا القانون ، حيث تظهر عناصر التركيب القرآني مفردة من سياقها (أ) ومضافاً إليها (ب) الشعري – إذا صح هذا الاختزال – ليتخلق سياق شعري خاص بالعمل دون أن يفقد قدرة تلك العناصر على استدعاء خطابها الأول في بعض جزئياته ومساهمة هذه الجزيئات في بناء الدلالة النصية .

إن " العمل " الذي يعتمد على " التوازي " في بناء دلالته يتميز فيه نظام دلالي ذو وظيفتين مختلفتين : وظيفة مهيمنة خاصة بالنظام النصي ، وأخرى مساعدة وهى خاصة بالعناصر

(١) د / محمد علي الخولي – مرجع سابق – (٣٩،٣٨) .

التي يتم التناص بواسطتها مع خطابها ، وهيمنة النظام النصي تعمل علي إفراغ العناصر التناصية من قدرتها على توجيه السياق ، وتحديد مجال فاعليتها في استدعاء خطابها فحسب ، بينما تنغرس كليا في سياقها الجديد بانية لدلالته ، وهذا يعني أن العمليات التحويلية التي تتم معنية أساسا بقمع السلوك الحيوي للعناصر التناصية دون إفقادها القدرة علي استدعاء خطابها ، وهنا اختلاف جذري عن " العمليات التحويلية " نفسها التي تجرى في " التضمين " التناصي كما سيتضح في الصفحات التالية .

إن قواعد التحويل لاتحمل بذاتها دلالة فتختص قاعدة مابظاهرة تناصية معينة أو قواعد تأليف محددة ، وإنما هي قواعد عامة مرهونة بسياق عملها ومقاصد نصها ، ومن ثم تتعدد وظيفة القاعدة التحويلية الواحدة وفقاً للظاهرة ، وأسس التأليف التي لها .. عموما فإننا في التوازي التناصي بنظامه ذي الوظيفتين المختلفتين نكون أمام عالمين متوازيين : عالم النص الذي لايمتلك دلالته الكلية إلا باعتبار دلالة توازيه مع العالم الثاني : عالم الخطاب المتناص معه .

٢- التضمين

ربما كان " التضمين " ، لأسباب كثيرة ، من أعرق صور "التناص " علي الإطلاق ، سواء علي المستوى الإبداعي ، أو على المستوى النقدي ، وربما ، بسبب من هذه العراقة ، لم يخل كتاب تعرض " للتناص " – قصدا أو عرضا – من احتفال به وركون إليه باعتباره أصل الظاهرة ، خاصة والتراث النقدي يطالعنا في خطابه بطرف ، أو بأطراف ، من خبره .

ولقد كان تطور النظر النقدي في ظاهرة " التضمين " القديمة راجعا الفضل فيه إلى الإبداع الأدبي وتعقد آليات تضمنه للنصوص والخطابات الأخرى ، فبينما كان قديما مجرد اتكاء دلالي على جزء من نص مغاير يعجز عن إقامة شرط التفاعلية الذي للتناص بوجه عام ، إذا بالحداثة تطور من وظيفته وطرائق آدائها ، فتنفخ فيه من تمرد روحها لينقلب على سكونيته السابقة متحولاً إلى حوارية فاعلة تبني نص الحداثة في الوقت الذي تستدعي خطاباتها ونصوصها التي كانت لها ، فتتقسم أبعاد النص ليمتلك من الدلالات ماتسكت عنه اللغة قصدا لكي تتمتع علاقات الغياب بكامل إسهامها في بناء النص دلاليا .

التضمين : إذن ، حضور " نص " أو " خطاب " في " النص الشعري " حضورا بانيا لدلالته بمعنى أن النص الشعري يقيم

علاقات تكاملية بينه وبين " المتناص " معه ، لاغنى لدلالته الكلية عنها ، والتفاعل الحواري في " التضمين " هو إسهام " الآخر " في إنتاج بنية دلالية شمولية تهتم ، أساسا ، بالجوهري الموحد ومتخطية العرضي الحامل لخصائص الاختلاف وسمات المغايرة ، فإذا كان " التوازي " هو بناء عالم نصي يقوم على أساس التعارض ، فإن " التضمين " يقوم علي التكامل بين "النص " وما" يتناص " معه تكاملاً بنائياً هو وحده المسئول عن انتاج الدلالة النصية .

وللتضمين صوره المتعددة ، يبدأ من المستوى النقلي " كالاقتباس والاستشهاد " وهما صورتان عريقتان له وجدتا في كل أدب وفي كل عصر ، ويصل حد تضمين الرؤية الكلية ، وبين الحدين : الأدنى والأقصى يقع " التقليد الساخر " أو" المحاكاة الساخرة " Parody ، على أن نفهم " السخرية " بشيء من السعة ، أي متجاوزين ظاهر العمل حيث تقع علي شيء "محاكي" . إلى الموقف الإنساني ، وربما الفلسفي ، الناتج عنها ، وربما كان المثال ذائع الصيت في هذا " مسرحية الضفادع " The Frogs لأرسطوفانس (١) إذ سخرية هذا الأخير من " يوربيدس " موظفة لهدف أكثر شمولا خاصا بالتراچيديا

---

(١) د / لويس عوض – نصوص النقد الأدبي " اليونان " – الجزء الأول – دار المعارف / القاهرة / ١٩٦٥ .

اليونانية القديمة وتصويرها للإنسان والآلهة .

– عموما فإن السمة الأكثر تميزا للتضمين هي بروز القصدية ، فإذا كان وجود بعض مفردات أو جمل خطاب مافي نص شعري يمكن أن يكون وجوداً غير مقصود وإنما هى ثقافة المبدع ، وهذا يعني أن ظاهرة " التوازي " السابقة لايكتفي منها أن توجد فيها مثل تلك العناصر لكي تتوفر لها القصدية التي لولاها لما كان " تناص " ، وإذا كان هذا هو حال " التوازي " فإن مجرد اكتشاف " التضمين " يعني أننا أمام ظاهرة تناصية ...

– وبينما نجد التوازي يتحقق بوجود " المفردة " ، شرط أن تكون مؤسسة لهوية خطابها الذي يتناص معه النص الشعري ، فإن " التضمين " يشترط فيه غالباً أن تكون وحدة التناص وحدة دالة أي جملة فأكثر ، وبصياغة خطابها .

– ثالثاً فإن عملية انتقاء الوحدة التناصية الدالة من الخطاب المتناص معه تجعل من عملية " التناص " ذاتها محدودة بسياق تلك الوحدة من خطابها ومشكلاتها فحسب .

أما عن " آليات الاستيعاب " ، أو قوانين التحويل الخاصة بالتضمين فإنه نظراً لماسبق من تعريف " التضمين " فإنها تتمثل في ثلاثة قوانين :

١– التوسع

٢- الإضافة

وقد سبق وجودهما في ظاهرة التوازي .

٣- التعويض أو الإحلال ، فمثلاً أ ← ب . هنا استبدلنا رمزا هو أ برمز هو آخرهو ب [١] مع مراعاة أن " ب " وإن حلت محل " أ " فإن هذا الرمز الغائب يظل فاعلاً برغم غيابه في " ب " ذاتها ، ومن هنا القيمة التعويضية أو الإحلالية التي للقانون. [٢]

ومن النماذج المكتملة علي ظاهرة " التضمين " قصيدة للشاعر " أحمد عنتر مصطفى " : " هكذا تكلم المتنبي " التي يهديها الشاعر إلى عزت عواد ... للمرة الأخيرة [٣]

ومن " العنوان " و " الإهداء " تتكشف ظاهرة " التضمين "، وكذا آليات الاستيعاب دفعة واحدة كما سنتبين :

يتضمن " الإهداء " دلالة "الإرسال " لتكون القصيدة " رسالة " من " مرسل " ، هو الشاعر ، إلى متلق أول هو " عزت عواد "

(١) د/ محمد الخولي – قواعد تحويلية للغة العربية – مرجع سابق – (٣٨) .

(٢) من الجدير بالذكر أن التعقيب علي ما استشهدنا به ، يخرج قانون "الإحلال"من دائرةالنحو التحويلي التوليدي ليؤدي وظيفته نصيا متحررا من هذه الدائرة .

(٣) أحمد عنتر مصطفي – هكذا تكلم المتنبي – إبداع / العدد : ٤ / السنة : ٣ / أبريل ١٩٨٥ – (١٧،١٨،٢٠،٢١) .

ممثلاً لكل متلق بينما الرسالة / القصيدة تختزل مقاصدها في عنوانها " هكذا تكلم المتنبي " والعنوان دال على المسافة الفارقة بين " المرسل " وشخصية " رسالته " والجامعة بينهما عبر التشبيه التقريبي (ك) في هكذا ، وإن التحليل المعتاد للكلمة : ها – أداة تنبيه ، أي تخص المهدي إليه أو المتلقي ، وك – حرف تشبيه ، خاص بإقامة كلام المرسل على مسافة من الشبه بكلام شخصية رسالته " المتنبي "، و (ذا) اسم الإشارة إلى " الرسالة " ذاتها ، إن هذا التحليل يجمع الأطراف الثلاثة مؤشراً علي الطبيعة التناصية التي تقيم ، أو لنقل تماهي اللحظة الراهنة للرسالة مع اللحظة الماضية لكلام المتنبي مكتشفة ، في عملية التماهي هذه ، زمنا واحد السمت أحادي الصفة متكرر الفعل لاتباين فيه يجمع الثلاثة : المرسل وشخصية الرسالة والمتلقي في دائرة واحدة محكمة أقطارها ، متشابهة نقاطها ، لافكاك منها .. عملية التماهي تلك تفترض وتفرض " التضمين " كأداة " وكشرط لازمين لتحققها ، على أن نلتفت إلى المصطفى من شخصية " المتنبي " ذاتها وذلك من خلال اصطفاء سياق بعينه من شعره ، وإذ بالتضمين يوحدبين الشعر وشاعره رافعا هذا الأخير إلى مستوى رمزي قادر علي استيعاب الأسيقة المتشابهة والشخصيات المماثلة ضمن مجاله الدلالي .والقصيدة تبدأ بعنوان جزئى " مونولوج أخير " ثم ترقم

أجزاؤها حسابيا (١،٢،٣،٤) .

وبرغم دلالة الحوار الذاتي ، أو الصوت المنفرد ، التي للمصطلح " مونولوج " فإن انتماء المونولوج إلي المتكلم لايلغي حضور ضمير المخاطب (أنت) دون أن نتبين " المتكلم " من " المخاطب " ، ومن منهما " المتنبي " ؟ غير أن هذه الحال من مقاصد " النص " الذي يجمع الاثنين في ضمير المتكلم (وربما يضم إليهما " عزت عواد ") عبر صيغة الجمع :

نغترب الآن : (١)

ثم يفصل بين " المتكلم " و " المخاطب " في هذا الضمير ، ويصلهما عبر المرآة الجامعة :

أنت بقلبي

ووجهي بغير دليل سواك

فحدق ...

ستبصرني بالمرايا(٢)

إن " المرأة " ذات وظيفة تشاكلية ، ثم إن وظيفتها تمنح "التضمين " بعده الدلالي الذي يتوحد فيه الخطاب الشعري التاريخي والخطاب الشعري الراهن ليتشكل النص رؤية كلية

---

(١) أحمد عنتر مصطفى – مصدر سابق – (١٧) –
(٢) المصدر نفسه – (١٧)

تتغور الوضعية الإنسانية مكتنهة مصيرها .

والتناص بين الأعمال الشعرية تضمينا له خصوصيته ، ذلك أن مايتم التناص معه لغة جمالية تمتلك شكلاً فنيا يجعل الناتج الدلالي غير منته ، بل يتمتع بسيرورة إنتاجية تتجدد مع كل قراءة لذلك الشكل ، وإذا كان هذا على المستوى الكلي للعمل الشعري ، فعلى المستوى التناصي مع جزء منه نجد أن مسافة استدعاء سياق هذا الجزء تضاعف من تلك السيرورة ، إضافة إلى فاعلية " النص " المتناص ذاته في توجيه وظيفة مايتناص معه ، وكذا توجيه سيرورة دلالته .

والتضمين في " مثالنا " يأخذ عدة أشكال :

١- الاجتزاء : مثل : " ووجهي بغير دليل سواك "[١]

فقد اجتزأ من بيت المتنبي وألف بين ما اجتزأه ، وخطابه يقول المتنبي :

ذراني والفلاة بلا دليل   ووجهي والهجير بلالثام [٢]

٢- التحريف : ويتم بتفكيك المتناص معه - تفكيكاً لايلغيه - وتسييقه في الموقف النصي

يقول الشاعر : هانحن ؟

(١) أحمد عنتر - هكذا تكلم المتنبي - مصدر سابق - (١١٧) .

(٢) ديوان المتنبي - شرح : الشيخ ناصيف اليازجي - دار القلم / بيروت / د . ت - (٥٢١) .

والبيداء تنكرنا

وليس السيف والقرطاس يعرفنا .. !

وهذا الرمح لم يعرف سوى قلبي .. !

وحتى الليل والخيل التي صهلت بأعماقي براها الركض ... !

أضناها الطراد ... ! (١)

بينما يقول المتنبي :

الخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم (٢)

٣- الاستشهاد : يضعه الشاعر بين قوسين كما في قوله :

(وأجسام يحر القتل فيها) (٣)

وهو شطر بيت للمتنبى أصله :

بأجسام يحر القتل فيها   ومأأقرانها إلا الطعام (٤)

ولكل شكل من أشكال التضمين هذه آليات استيعابه كما يتضح فيما سيلي ، وإذا تنوعت أشكال التضمين فإنها جميعا تشكل سياقا منتخبا داخل شعر " المتنبي " كمايوضح الجدول :

---

(١) أحمد عنتر مصطفى - مصدر سابق - (١٨) .

(٢) ديوان المتنبي - مرجع سابق - (٣٤٣) .

(٣) أحمد عنتر مصطفى - مصدر سابق - (١٩) .

(٤) ديوان المتنبي - مرجع سابق - (٩٦).

من القصيدة	الصفحة	من المتنبي	الصفحة
– ووجهي بغير دليل سواك	١٧	– ذراني والفلاة بلادليل ووجهي والهجير باللام	٥٢١
– تدب الروح ثانية ... فينتفض الفؤاد ... !!		كم قد قتلت وكم قدمت عندكم ثم انتفضت فزال القبر والكفن	٥٠٩
– هانحن ! والبيداء تنكرنا .. ! إلى آخره	١٨	– الخيل والليل والبيداء تعرفني والسـيف والرمح والقـرطاس والقلم	٣٤٣
– وأن (على قلق كــان الريح تحتي)	١٨ ١٨	– على قلق كأني الريح تحتي أوجهها جنوباً أو شمالاً	١٤١
– ياهذه الطرق التي اشتبهت : أذاة أو هلاكاً		– وأني شئت ياطرقي فكوني أذاة أو نجاة أو هلاكاً	٦٢٣
– كيف أقتحمت الـ (نجاة)– ؟ – .. ويصيح بي : – ماأنت ؟ – ماذا تبتغي ؟ ماتبتغي قد جل أن يسمى ..	١٨	– يقولون لي ماأنت في كل بلدة ومـاتبـتـغي ؟ مـاأبتـغي جل أن يسمى	١٧٨
– و (أجسام يحر القتل فيها)	١٩		
– أشرعت وجهي وارتحلت .. وقلت : هم ارتحلوا	١٩	بأجسام يحر القتل فيها وماأقرانها إلا الطعام	٩٦
– أو كـمـا سـاخت بأحـلامي الضلوع وضـمت رحلي حـيث لاكاس ولاآل ولاأمل .	١٩ ١٩	– إذا ترحلت عن قوما وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون همو	٣٤٥
		– بم التعلل لاأهل ولاوطن ولانديم ولاكاس ولاسكن	٥٠٨

من القصيدة	الصفحة	من المتنبي	الصفحة
- ليس للتعليل	١٩	ليس التـعلل بالآمـال من أربى ولاالقناعة بالإقلال من شيمي ولاأظن بنات الدهر تتركني حتى تسد عليها طرقها هممي	٣١
- (.. البحـيـرات التي يتفطر الظمآن من وله بها .. لمع الأسنة فـوقـهـا .. مازال) .	٢٠	يحرمه لمع الأسنة فوقه فليس لظمآن إليه وصول	٣٦٩
- لوزرته التي تهوى ستمرق فوقق الأسل	٢٠	متي تزر من تهوى زيارتها لايتحفوك بغير البيض والأسل	٣٤٩
- هل عبثا حلمنا ... ؟ أم ترى هل أفسدت أحلامنا الرسل	٢٠	مالنا كلنا جو يارسول أنا أهوى وقلبك البتول كلما عاد من بعثت إليها غار مني وخان فيما يقول أفسدت بيننا الامانات عينا هاوخانت قلوبهن العقول	٤٥٦
- لو تغلط الأيام في بأن أرى هذي الأعـاجم والجـمـاجم والأسـافل والأراذل كلهـا رمما تكاثر فوقها الرخم .	٢٠	أمـا تغلط الأيام في بأن أرى بغيضاً تنائى أو حبيب تقرب	٥٠٢

ويبقى أخيراً ماالأسماء الأعلام من وظيفة تناصية كذلك والتي تنقسم بين أسماء أشخاص : " خولة (أخت سيف الدولة) ، سيف الدولة ، كافور " وأسماء بلاد " حلب – قاسيون – الشام – بغداد " وأسماء أنهار " الفرات – النيل " ، وجميعها ،على اختلاف في النسبة ، وتفاوت في الوظيفة ، تعمل على توثيق التشاكل المرآتي بين التاريخي والراهن على قاعدة وضع الإنسان العربي ، فبينما اسم العلم الجماد ، لثبات جغرافيته ، يحمل في لحظته الراهنة تاريخه السالف ، نجد اسم العلم الحي (الإنساني) يتسع عن أشخاصه التي يشير إليها ، رافعا إياها إلى مستوى الرمز الشامل فتنقسم بين العلاقة الإنسانية الحميمة ممثلة في " خولة " والمتكلم " ، والعلاقة السلطوية : "كافور " و" سيف الدولة " من جهة و" المتكلم " ، من جهة أخرى ، وتنمحي الملامح الشخصية المحددة لأسماء الأعلام ولاتبقى غير وظائفها " الحبيبة " و" المحب " و" السلطة " ولاتغلط الأيام في هذه الوظائف وتراتبها ، بل تداخلها ، مهما تغاير الزمن ، غير أن الملمح المأساوي يتجلى في تناقض " العشق " والسلطة " ، فالعشق ، كالجنس ، لايكون إلا بين أحرار، كما سبق القول ، من ثم يتجلى الرابط الدلالي بين "النص " و " المتناص " معه في تناقض الماهية الحرة للإنسان والسلطة في

طبيعتها القمعية ، ويؤكد السياق الجامع لأبيات المتنبي هذا الرابط ، من خلال المفردة المصطلح : " الاغتراب " Alienation وهو " حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريبا عن واقعه الاجتماعي " (١) أي أنه يقيم " الأنا " في عزلة عن " الآخر " كل آخر ، ويمكننا جدولة ماتم التناص مع شعر المتنبي به ضمن هذه الثنائية .

الاغتراب

الأنا	الآخرون
صفات : الخيل والليل ... إلي آخره	صفات : بأجسام يحر القتل .. البيت
ليس التعلل بالأمال ... إلي آخره	حالات : متى تزر قوم من تهوى البيت
حالات : .. ثم انتفضت ... البيت	أفست بيننا الأمانات .. البيت
على قلق كأن الريح ... إلى آخره	كم قد قتلت وكم قد مت عندكم .. البيت
يقولون لي ماأنت .. إلى آخره	فالراحلون هم .. البيت
وماشرقي بالماء .. إلي اخره	
بم التعلل .. إلي اخره	

(١) يراجع ملحق د / جابر عصفور علي ترجمته كتاب أديث كيرزويل " عصر البنيوية " / عيون / الدار البيضاء / ط٢ / ١٩٨٦ - (٢٦٤) .

وتسهم أسماء الحكام : كافور، سيف الدولة ، في توجيه هذه البـينونة بين " الأنا " و " الآخـرين " ، بل تفـسـر هذا الجـمع الغـامض بالإحـالة إلى نص المـتنبي الكامل ، ونثبت بعضا من أبياته محيلين بهذا البعض إليه :

- أنـا فـي أمـة تداركها اللـه غريـب كصالـح في ثمـود [1]

- ولاأعاشر من أملاكهم أحداً إلا أحق بضرب الرأس من وثن [2]

- أرى أناساً ومحصولي على غنم وذكر جود ومحصولي على الكلم [3]

- أنم إلى هذا الزمـان أهيلـه فأعلمهم فدم ، وأحزمهم وغـد

وأكرمهم كلب ، وأبصرهم عم ، وأسهدهم فهد وأشجعهم قـرد

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى عدواً له مامن صداقته بـد [4]

- كفى بك داء أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكن أمانيـا [5]

في الأبيات السابقة نجد الموقف الوجودي للمتنبي من زمانه وناسه وحكامه جامعا الجميع في مواجهة " الأنا " تحت كلمة " الآخرين " مصرحا باغترابه وغربته ، غير مستأنس إلا لراحلته ورحلته جسديا وروحيا ، وهو ماتفتتح به قصيدة " أحمد عنتر مصطفى " :

---

(١) الديوان - مرجع سابق - (١٨) .
(٢) الديوان - مرجع سابق - (١٢٠)
(٣) الديوان - مرجع سابق - (٣١) .
(٤) الديوان - مرجع سابق - (٢٠٥) .
(٥) الديوان - مرجع سابق - (٤٧١) .

والذي كان قد كان

نغترب الآن

أنت بقلبي

ووجهي بغير دليل سواك

فحدق ...

ستبصرني في المرايا ... ! (١)

يبدو مصلع القصيدة معنيا بتحديد موقع " المتكلم " من ثنائية الموقف الوجودي الشعري للمتنبي علي قاعدة " الاغتراب " ويأتي ضمير المتكلمين داخلاً علي فعل " الاغتراب " ليكفل تماهي شخصية النص مع شخصية المتناص معه ، ويؤكد التفسير عملية التماهي " أنت بقلبي " - داخليا - و " ستبصرني في المرايا " - خارجياً - ، ويبدو مايتناص معه النص فاعلاً في " النص " باعتباره تجربة مكتملة ومنتهية كانت النتيجة فيها انهزام المغترب ، فيتكيء " النص " علي مايشبه " اللازمة " ... الدلالية التي إليها يرتد كل تنوع فنجد .

" هذى البلاد بعيدة

هذي البلاد "

وكذلك " أليس موعدنا الرماد " (٢)

(١) أحمد عنتر مصطفى - هكذا تكلم المتنبي - مصدر سابق - (١٧) .
(٢) احمد عنتر مصطفى - (١٨)، (٢٠) .

و " إن موعدنا الرماد "[1]

فتصطفي " القصيدة " من " النص " الذي تتناص وإياه جوهر التجربة الوجودية فيه لتطرح الاغتراب على المستوى الكلي حيث لابلاد وإنما أقرب منها إلى " متكلم " القصيدة هذا "الموت " الذي يئول إليه كل حي مآل النار إلي الرماد ، إذن فالبلاد أبعد من حلم ، والحياة طريق إليها لاينتهي لغاية ، وإنما إلى موعد يحمله المغترب اليائس في ضمير خطوته نفسها ، هو يأس عبر عنه المتنبي متعالياً علي حلمه بالوطن بنفيه عنه :

غنى عن الأوطان لايستخفني   إلى بلد سافرت عنه إيابُ [2]

ولأن التناص ، كما سبق القول، تأويل بمعنى من المعاني ، فإن " النص " يضيء مناطق إعتام أو صمت ما يتناص معه ، ومن ثم نجد " القصيدة " تتأول البيت :

هذى البلاد بعيدة ———— هذي البلاد

تمتد في جسدي ———— وتختلج

يصاعد الرهج

وتغيب عن عينىّ

حتى تكشف النيرانُ والوهجُ

---

(١) نفسه – (٢٠) .

(٢) ديوان المتنبي – (٥١٦) .

عنها ....

ويسيل صوت جامح في كل وادْ

وأنا (على قلق .. كأن الريح تحتي ...) (١)

هذا الأنا الحاملُ خصائص البلاد ، المغتربُ عن وجودها المادي النقيض ، عن لحظتها النافية لخصائصها ، هذا الأنا لايحقق مواطنته الروحية واغترابه المادي إلا بتناقضه مع سواه . ومن ثم يقف في مواجهة الآخرين :

زبد له شكل الرؤوس ،

وهياة الأجساد ... يمتثل

ويصيح بي (٢)

وحين يتجلى الاختلاف يبرز " المتنبى " :

ويصيح بي :

– ماأنت ؟

– وماذا تبتغي ؟

ماأبتغي جل أن يسمى

وماذا أنتمو ؟

خزف !! وأقنعة ؟!

(١) أحمد عنتر مصطفى (١٨) .

(٢) أحمد عنتر مصطفى – (١٨ ، ١٩) .

و (أجسام يحر القتل فيها)
كيف تنتصب ؟ [1]

ويتعمق أكثر فأكثر بروزه لتتخلى " القصيدة " عن صدارة " النص " حالاً محلها الموقف الوجودي لشعر المتنبي وذلك من خلال أسماء الأعلام : " خولة – سيف الدولة – كافور – قاسيون حلب – الشام – بغداد – النيل – الفرات " حتى إذا اقتربت النهاية من " القصيدة " لاذت بضمير المتكلمين لتوحد " المتنبي " ونصه بنصها ، وذلك بتكرار اللازمة :

" إن موعدنا "
الرماد
إن موعدنا الرماد [2]

واضح إلى حد بعيد ، أن " التضمين " موقف ، هو في الغالب وجودي ، يجتاز الزمنية الفاصلة بين " النص " و " متناصة " عبر قراءة تأويلية ، بشكل أو بآخر ، لهذا الأخير ، تقبض على الجوهري في التجربة الإنسانية متجاوزة لكل عرضي خاص باختلاف الزمان والمكان والأشخاص .

---

(١) نفسه – (١٩) –
(٢) أحمد عنتر مصطفى – (٢١) .

آليات الاستيعاب

كنا ، فيما سبق ، قد تعرضنا لفاعلية النحو التوليدي التحويلي ومقولاته ، خاصة قواعده التحويلية ، في اكتناه التداخل بين النصوص المسمى بالتناص ، وذلك باعتبار " "المتناص " معه بنية عميقة - أي خاص بالمكون الدلالي - تمر إلى ظاهر النص - " القصيدة " - عبر هذه القواعد التحويلية التي ، لاشك ، تنطوي على بعد تأويلي للمكون الدلالي الذي تعمل عليه ، وقد بقيت الإشارة إلي أن هذه القواعد مبذولة لجميع صور التناص لاتختص صورة منها بقاعدة معينة أو أكثر، إلا أنه من المعقول أن يكون لطبيعة الصورة التناصية دورها في انتخاب قواعدها التحويلية ، وذلك على ضوء سياق ورودها في القصيدة ، ووظيفة هذا السياق في بناء الدلالة النصية .

ومن القواعد الفاعلة في القصيدة موضوع التحليل : الاستبدال أو التعويض ومثالها (أ← ب) أي أن وحدة دلالية كاملة يتم استبدالها بوحدة أخرى ، ويتم الاستبدال التناصي على أساس تأويل " المتناص " معه ، أي قراءة ، دلالة تشكيله الجمالي ، يقول أحمد عنتر مصطفى " :

---

(١) أحمد عنتر مصطفى - مصدر سبق - (١٨) .

هانحن !

والبيداء ، تنكرنا

وليس السيف والقرطاس يعرفنا ... !

وهذا الرمح لم يعرف سوى قلبي ... !

وحتى الليل والخيل التي صهلت بأعماقي بلاها الركض ..!

أضناها الطراد ... !

هذي البلاد بعيدة .... هذي البلاد ! [1]

وواضح أن بيت المتنبي السابق ذكره :

الخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلمُ

يمثل بنية عميقة لدلالة وتشكيل السطور الشعرية السابقة ، ولكن يتم الاستبدال التحويلي علي " المعرفة " التي يزعمها البيت على ضوء نص المتنبي كاملاً ، وليحل محلها " الإنكار " .. إنكار البيداء والسيف والقرطاس ، أما معرفة " الرمح " الوحيدة ، فأن ينغرس في قلب حامله ، بينما هذا التوهج الروحي – " الخيل " – بسبيله إلي الانطفاء ، ولاأمل فالبلاد بعيدة وبعيدة هي البلاد ، إن " الاستبدال "يكتشف مشترك الاغتراب بين " النص – و " المتناص " معه قافزاً بوعي على الضجيج الدلالي للفخر

(١) أحمد عنتر – مصدر سبق – (١٨) .

في بيت المتنبي متغوراً إياه عن دوافعه ، وبنفس " الاستبدال " تتم مساءلة بيت آخر ، يقول المتنبي :

وأني شئت ياطرقي فكوني   أذاة ، أو نجاة ، أو هلاكاً

فيستبدل " السؤال " بالتخيير في قصيدة " أحمد عنتر مصطفى " :

ياهذه الطرق التي اشتبهت :

أذاة

أو هلاكاً

– كيف أقحمت الـ (نجاة)

ليتناسق الاستبدالان ، ويترابط السياق علي محور الاغتراب المرادف للموت على المستوى النفسي .

ومن القواعد التحويلية للتضمين كذلك " الإضافة " فبعد أن يفكك " أحمد عنتر مصطفى " بيت المتنبى " :

يقولون لي ماأنت فى كل بلدة   وماتبتغي ؟ ماأبتغي جل أن يسمى

بعد أن يفككه في التشكيل الحوارى الذى يغيبه تماثل الشطرين ، يضيف إليه مايسكت عنه البيت ...

– ماأنت ؟

– ماذا تبتغى ؟

ماأبتغي جل أن يسمى ؟ ..!

وماذا أنتمو

خزف !! وأقنعة ؟

إن الإضافة هنا تضيء ماتضاف إليه وتلتقط المشترك الوجودي بين " النص " و " متناصة " فاتحة إمكانات أوسع للتضمين :

وأجسام (يحر القتل فيها) ؟

كيف تنتصب ؟

ولإعادة الترتيب دورها كذلك يقول " الشاعر " متسائلاً :

هل عبثا حلمنا ... ؟

أم ترى هل أفسدت أحلامنا الرسلُ ؟

وهذا تضمين يعتمد على إعادة ترتيب الوحدات الدالة في أبيات المتنبي :

مالنا كلنا جو يارسـول — أنا أهوى وقلبك المتبول

كلما عاد من بعثت إليها — غار مني وخان فيما يقول

أفسدت بيننا الأمانات عينا — هاوخانت قلوبهن العقول

ومن الواضح أن " التساؤل " هل عبثا حلمنا " استبدل بالأحلام الأمانات بينما ظلت وحدة " الرسول – ووحدة " أفسدت " ليعاد ترتيبها على ضوء التساؤل ومن ثم تسهم أبيات المتنبي الثلاثة في بناء دلالة " النص " مغتنية بها في حضورها وغيابها

، مانحة السياق أبعادا أوسع مماله بذاته .

من الواضح أن " التضمين " التناصي يعمل على بناء النص من خلال تفاعله دلاليا مع سواه الذي يتناص معه ، وتنبني الدلالة النصية من التضافر ذي الخصوصية داخل سياق التفاعل بين طرفي العملية التناصية .

٣- التأشير Signalization

وقد سبقت محاولة للاقتراب من تعريفه ، ويبدو أن كل محاولة لذلك تحمل داخل عناصر التعريف ذاته اعترافاً بالقصور ، نظرا لسمة خاصة بطبيعة " العمل " الذي ترد فيه ، وأيضا لشكل ورودها الذي لايشي ظاهره ، وربما باطنه القريب ، كذلك ، بعدم تمكن السياق من احتوائها ، إذ يوهم موقعها بعزلتها ، ولعلنا نتذكر بهذا الصدد تلك المقاربة الأسلوبية للتشكيل اللغوى ، أعنى امتحان عناصره اللغوية بتغييرها والنظر في طبيعة الاختلاف الذي يحدث عنه ، لتحديد القيمة الأسلوبية للعنصر الذي تم تغييره ، والأمر في حالة الأعمال المعتمدة على التأشير التناصي على النقيض ، إذ يمكن التغيير ، بل والحذف دون تعويض ، من غير أن نلحظ اختلافاً ظاهراً ، ذلك أن تلك الأعمال لاتكتب وإنما تنكتب ، أي توجد في حالة قبل نهائية ومفتوحة على كل احتمالات النهاية دون تحديد .

إن العنصر اللغوي حين يوجد معانياً العزلة في تشكيل مايعني بوضوح أن قدرة السياق تتعطل عن حصر الإمكانات الدلالية لذلك العنصر فكما يقول " چون كوهين " : " ... وفهم معنى الكلمة معناه معرفة أي عبارة يمكن أن تبنى انطلاقاً منها"[1] أي معرفة إمكاناتها التركيبية ، وعندما يتعطل السياق

(١) چون كوهين – بناء لغة الشعر – ت : د/ أحمد درويش – الزهراء / القاهرة /١٩٨٥ /– (١٣٣) .

عن فعالياته نكون أمام جميع هذه الإمكانات ، وحين يكون هذا العنصر أو هذه الكلمة ، يمتلك القدرة على الإحالة إلى أعمال مغايرة وخطاباتها النصية تتضاعف الاحتمالات ويتضاعف بالتبعية غموض الدلالة ، ويسهم في كل هذا ماللعمل نفسه من خصائص تشكيلية ، فأغلب الأعمال التي ورد فيها ذلك النمط من التناص يتميز تشكيلها بتعطيل الوظيفة النحوية ، ففيما يقول " چون كوهين : " إن واحدة من الوظائف الرئيسية للنحو هي أن يحدد ، داخل التتابع الامتدادي للرسالة ، بأي جزئية تتصل تلك الجزئية "[1] وحين يفتقر التشكيل اللغوي إلى هذه الوظيفة الربطية التي للنحو يختفى السياق ، باعتباره واحداً من نواتجها ، من ظاهر العمل ويلتحق بالأفق الاحتمالي للدلالة هو أيضا ، وفي مواجهة هذا التعقيد من قبل " العمل " ومايتناص معه تصبح إمكانية القراءة المتاحة معلقة علي تضفير كل الاحتمالات الدلالية في سياق يكون هو البنية النصية ...

إن " التأشير " كالتضمين ، إلا أنه يترك للغة ذاتها – اللغة كعناصر لاكقواعد تركيب – فعالية إقامة وتوجيه احتمالات بناء السياق النصي ، حيث تتجاذب وحدات ، وتتفارق وحدات أخرى ، وتنشأ مجموعة من العلاقات بين مجموع الوحدات تنتج إمكان هذا السياق ...

---

(١) چون كوهين – المرجع نفسه – (٢١١) .

إن نظاما سيموطيقيا ينشأ ، متمتعا بحرية لغته ، بين وحدات العمل بعضها ببعض منضفرة داخله الوحدات التناصية ذاتها ، ومن نماذج " التأشير " التناصي قصيدة " طائر القفنس" للشاعر " حلمي سالم " ، يقول الشاعر :

" ... / قواميس مهجنة ستجف / العجلات الحربية فاسدة ، هل كنت الصيغة بين الغزلان وسورة يوسف ؟ / ناموس بشري يصحو في حقوين / تبارك طقس / ضع صورتك الفوتوغرافية فوق السرة كي يكتمل المعبد / هذان القرطان محوطان بنشاب / لاتترك بالبيت مواثيق التنظيم / فقيه قال : يسمى مسك الليل / الحاقة / صوت مغنية يتزلزل في سفح فرعوني وأصابع بأصابع ... " (١)

أولاً : ملاحظات على القصيدة كاملة :

١- كتب الشاعر على هامش قصيدته " القفنس " اسم عربي لطائر خرافي يشبه طائر الفينيق ، ورد في " منطق الطير " لفريد الدين العطار " و " أعجب الأيام يومي ... " لفريد الدين العطار " ، وبقية المقتطفات من رسائل شخصية "نقط الماء السائب " من شعر " علي قنديل " ، " هاتان مهاتان من شعر " حسن طلب "(٢) .

---

(١) حلمي سالم – طائر القفنس – إبداع / العدد ١٢ / السنة العاشرة / ديسمبر ١٩٩٢ – (٩٩، ١٠٠) .

(٢) حلمي سالم – المصدر السابق – هامش ص (٩٨) .

فالشاعر ، على مايبدو ، يتعامل مع " التناص " واعيا بقيم أدائه الفنية وغاياته الدلالية .

٢- تتوسل القصيدة بالشرطة المائلة (/) بديلاً من الفاصلة (،) نظرا لما تؤديه الأخيرة من دلالات الربط ، بمعنى أن الشاعر يؤسس الشرطة المائلة (/) علامة طباعية Graphic تشير إى تقنية الكتابة الشعرية ، أعني تفاصل الوحدات اللغوية : كلمات وجملاً على المستوى التركيبي ، وغياب السياق من سطح " العمل " .

٣- يمايز الشاعر بين صوته وأصوات غيره التي يتناص معها من خلال اللون الطباعي فالأول ذو خط عادي اللون ، أما الثاني فخطه بارز ولونه أكثر إغراقا فإذا ماوضعنا بياض الصفحة محيطا لونيا استطعنا استشفاف دلالة الصفحة الشعرية كاملة من خلال محمولات اللون ..

إن الأبيض ليس لوناً وإنما حالة انتظار للون ، أو غياب له ، وفي الطباعة خاصة يدل دلالة قاطعة علي الغياب ويشير إلى حالة من الصمت اللغوي أو العدم اللغوي حيث لاكتابة ، بمعنى أن الكتابة الطباعية بألوانها ، المتشابهة أو المختلفة أو المتفاوتة فى الدرجة ، حضور وجود ، وحين يتفاوت هذا الحضور الوجودي في القوة (أي اللو ن) نكون أمام أصلية وفرعية الوجود هذا وليست مسألة الأصلية والفرعية خاصة بالقيمة ، خاصة فيما نحن بصدده ، وإنما يؤشر

انتقاء الوجود الأصلي إلى محيط الخطاب الذي تتأسس فيه، وعلى ضوئه ، حالة الوجود الآخر الذي يعد امتدادا وجوديا له .

٤- إذا كان الشاعر قد مايز في مقتطفاته (مضمناته بالمفهوم السابق للتضمين) بين صوته وصوت " رسائله الشخصية " ورسالة " فريد الدين العطار " في " منطق الطير " فإنه يوحد بينه وبين " علي قنديل " و " حسن طلب " بل و " محمد الفقيه صالح " وأخيرا وهذا هو الأهم دلاليا وبعض من لغة "القرآن الكريم" وهذا هوالمستوى التناصي المسمي "التأشير " في النموذج المنتقى للتحليل .

ثانياً : ملاحظات خاصة بنموذج التحليل : (١)

١- النموذج على المستوى الطباعي منسجم لونيا ، أي أن دلالته هي ناتج علاقته بالبياض الفيزيقي المحاط به ، بمايعنى أن النموذج الشعري هو وحدة وجود .

٢- لاتخلص وحدة الوجود - النموذج - هذه لصوت بعينه ، وإنما يدل التشكيل اللغوي على تضمنه بنية حوارية لايشار

(١) إن طبيعة قصيدة " حلمي سالم " طائر القفنس " تجعل من الإجتزاء التمثيلي منها أمراًغير محفوف بأية مخاطر قد يجرها الإجتزاء في نصوص أخرى ، فإن من خصائص هذا النمط من الكتابة الشعرية أنه نمط مفتوح بمعنى أنه غير مكتمل لغرض جمالي ويمكن إنهاؤه في أية مرحلة من مراحله الدلالية إضافة إلى أن تحليل جزء من ذلك النمط يمكن أن يوسع ليشمله كله .

إليها بأية علامة رقمية ، وإنما يترك للغة الحوارية ذاتها إبراز طبيعتها .

٣- الصوتان الحواريان الكامنان في لغتيهما لهما علاقاتهما التناصية بسواهما .

٤- توجد بعض الوحدات اللغوية التي لاتحمل إية إشارة إلي انتمائها إلى أي من الصوتين الحواريين وسوف نطلق عليها " الوحدات البينية " .

إن كلا من كمون الحوار في اللغة ، والعلاقات التناصية بين طرفيه من جهة وبين سواهما من جهة أخرى ، ووجود مايسمى بالوحدات اللغوية البينية كل هذا يتضافر مع الملاحظات الواردة علي العمل بكليته ، وماسبق الحديث عنه من تعطيل الوظيفة الربطية التي للنحو ، وتبعيد السياق عن سطح العمل ، بما يبرز هوية كتابة شعرية تنفلت من كاتبها لتنكتب هي بذاتها بعيدا عن قسوة رقابة الوعي اللغوي وآليات عمله القاعدية والقانونية ..

إنها كتابة تقمع فاعلها ، وتتحول إلي فاعلة لذاتها ، بمايحدث انقلابا عنيفا في آليات انتاج الدلالة النصية ، بل في مفهوم الدلالة النصية ذاتها حيث يتحقق مفهوم النصية بشكل كامل والذي يعبر عنه " تيري إيجلتون " ، بصدد حديثه عن الانتقال إلى مابعد البينوية ، قائلاً : " .. وحين يتحدث مابعد البنيويين عن " الكتابة " أو " النصية " يكون في ذهنهم المعاني الخاصة للكتابة وللنص ، والانتقال من البنيوية إلى مابعد – البنيوية يعد

جزئيا ... انتقالاً من " العمل " إلى " النص " إنه انتقال من رؤية القصيدة ، أو الرواية ، ككيان مغلق مجهز بمعان محددة تكون مهمة الناقد أن يفك شفرتها . إلي رؤيتها كشيء متعدد لايقبل الاختزال ، كتفاعل لاينتهي للدالات التي لايمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلي مركز أو جوهر أو معنى واحد ..[1] " ، ويتسم هذا التفاعل بتعدد المستويات والاتجاهات في " الأعمال" ذات الخاصية التناصية .

ثالثاً : التحليل التناصي للنموذج

إن غياب وظيفة الربط النحوية يعدد من مداخل قراءة " العمل" ، غير أن التزام القراءة التناصية بنموذج التحليل يحدد مدخلا محددا وينحصر في اكتشاف صوتي الحوار على مستوى " العمل " كله ، ، ثم تأويل الوحدات البينية ، وبالتالي دمج الوحدات التناصية ضمن الإمكانات التي تفتتحها الخطوتان السابقتان ، ذلك بعد تأويلها على مستويين : مستوى خطابها الأصلي ومستوى توظيفها في " العمل " ..

اولاً : الصوتان الحواريان

كما يدل " النموذج " فإن الصوتين لرجل وامرأة لكل منهما سياقه .

---

(١) تيرى إيجلتون – مقدمة فى نظرية الأدب – مرجع سابق – (١٦٧،١٦٨)

أ- سياق الرجل :

- هنا طير موسيقى يضرب في دمه - ٨٩-

- أراني منتهكا بالخد - ٩٩-

- أنا نوري - ٩٩-

يقرأ رجل نصا وهو يصب دماء في شبرك من حناء - ١٠٠-

- أنا المترع - ١٠١-

- تقبل في أشرطة التاريخ العربي وفي أوسمة الرمل - ١٠١-

- والسيدة التقطت سيدها ورمته إلي أفران الملكوت - ١٠٢-

- ورجل يحفر في أرصفة الطرقات : أنا من ميدان التحرير أجيء - ١٠٢- (١)

وسياق ينتمي إلي السياق السابق :

- يترك وعل معطفه فوق قوارير اللهجات / ويمضي صوب ليالٍ جاحظة وحوائط / .. يرسم أشجارا بالليمون وأفخادا بقناديل - ٩٨- (٢)

ب - سياق المرأة :

- المرأة ظلت في الردهات تلاحظ حركة طبقات الفقراء -٩٩-

- أيلول يهاجم بنائي الأسوار وأفئدة / جمر / يخلخل أبواب المرأة بحنان الشمع -٩٩-

---

(١) حلمس سالم - مصدر سابق
(٢) نفسه

- وضعت حياتي في جعبة زوبعة شقت قرن الجوعى -٩٩-
- خطفوا السيدة من العرس النوبي -٩٩-
- السيدة تبخ غموضا مفكوك المعنى فوق مقالات الصحفيين - ١٠٠، ١٠١-
- فتاة تصنع " رائحة اللحظات " وتذروها فوق الجبل -١٠١-
- تنشغل امرأة بمكان أم ينشغل مكان بامرأة ؟ - ١٠١-
- تخبلت فلاتبحث عن أعضائي - ١٠١-
- والسيدة التقطت سيدها ... - ١٠١-
- .. المرأة تتخلق من نطفات مخطوفات / تبكي من حلم أخذ أخاها للظلمات - ١٠٢- (١)

جـ - سياق يمكن أن يكون لأي من الرجل والمرأة :

- يحق لجسدي أن يستكشف تصفية الروح - ٩٩-
- أنا جسد عدل / والهاجس يأتيني حين يصير الأبيض في الأسود مكتملاً بقراءات تسع - ١٠٠-
- تغدو القاهرة خضوعا لى - ١٠١-
- فرحي يشبه كاوتشوكاً محترقا يتصدى للآليات -١٠١-
- الوقت على كفي وصدع الأمصار مقدمة لظهوري - ١٠١-(٢)

(١) نفسه .

(٢) نفسه .

د – سياق جامع بين الإثنين :

– قائم خلف الأحجار تقول : الشرق ابن مواجدنا الصغرى
والعالم نعت لإثنين يصونان الإثم من الشائبة – ١٠٠–

– هزائمنا في الصبحج تفرخ منتصرين – ١٠١–[1]

فإذا ماحللنا النموذج إلي مكوناته اللغوية كما يلي في الجدول يمكننا تبين احتمالات دلالة قبل – تناصية :

جملة حوارية		وحدة بينية
هو	هي	– قواميس مهجنة ستجف
– هل كنت الصيغة بين الغزلان وسورة يوسف؟ – هذان القرطان محوطان بنشاب . فقيه قال : يسمى مسك الليل	– ضع صورتك الفوتوغرافية فوق السرة كي يكتمل المعبد . – لاتترك بالبيت مواثيق التنظيم .	– العجلات الحربية تالفة – ناموس بشري يصحو في حقوين / تبارك طقس – الحاقة – صوت مغنية يتزلزل في سفح فرعوني وأصابع بأصابع .

(١) حلمس سالم – المصدر نفسه .

من الواضح رسوخ المرأة دلاليا في الجمل الحوارية ، كما تدل أفعال الأمر والنهي " ضع ... لاتترك " فإذا ماانتقلنا إلى سياق المرأة تعرفنا على وعي شديد الحساسية يتضح في " طبقات الفقراء " التي تداوم على ملاحظتها بعد أن اختارت موقفها الحياتي " وضعت حياتي في جعبة زوبعة شقت فرن الجوعى " وإرادتها التي طالت العشق "السيدة التقطت سيدها " ، فالمرأة - إذن - متمكنة دلاليا فى " النص " ، أما الرجل فهو معنى بالتعرف على هذه المرأة / الجسد / الوطن ، فنجد السؤال ، ونجد الإشارة ، ونجد الحكاية ، كل هذا محاولة تعرف حميمة على هذه المرأة ، هل " تنشغل امرأة بمكان ، أم ينشغل مكان بامرأة ؟ " ، وعلى هذا فإن سياق " الرجل " يلتحق بعلاقته بالمرأة فتتكرر الكلمة الضمير " أنا " على ضوء هذه العلاقة صاعدا في انفعاله من : " أراني منتهكا بالخد " إلى " أنا المترع " حتى أفران " الملكوت " حيث الحقيقة توحد بين الجسد دالاً والوطن مدلولاً "أنا من ميدان التحرير أجيء " .

أما الوحدات البينية فخاصة بمنح أي من الصوتين بعده الذي سكت عنه الحوار ، بعده الرابط ، إن قول " المرأة : " ضع صورتك الفوتوغرافية فوق السرة كي يكتمل المعبد " يستضيء بوحدتين بينيتين فتضاء ، عتماته .

١- العجلات الحربية تالفة .

٢- صوت مغنية يتزلزل في سفح فرعوني

إن كلمة " فرعوني " تفسر " العجلات الحربية " وتكون الصفة " فاسدة " فاصلاً بين تار يخين ، التاريخ الرسمي الذي يكتب الحكام والتاريخ الجمالي الذي يصنعه الأفراد ، والذي يبلغ ذروة جماليته في هذا اللقاء الحميم والحيوي بين عاشقين فيكتمل المعبد البشري الذي ناموسه الوحيد يغفو كما " يصحو في حقوين " ويكون الفعل العشقي شعائر وطقوساً مباركة " تبارك طقس " ، ومن الفارق بين التاريخ السلطوي المهزوم الذي يفرخ في الصبح منتصرين زيفاً وخداعاً ، وبين التاريخ الجمالي لفعل العشق من بنايات الفرعونيين إلى قاهرة الفاطميين حتى ميدان التحرير بجموعه وزمنه المحايث للنص وشخوصه ، من هذا الفارق ينبثق التناص الأساسي عبر المفردة " الحاقة " والتي تم التمهيد لها بواسطة الكلمات " ناموس - تبارك - طقس " فجميعها كلمات ذات صبغة عقائدية ، ويتم التمهيد لوظيفة " الحاقة " التناصية بربط هذه الكلمات بالمجال الجنسي خاصة في " ناموس بشري يصحو في حقوين " يظاهره دالالياً تنكير " طقس " في " تبارك " طقس ".

.. ولكن ما الحاقة ؟ الكلمة اسم سورة قرآنية أي لها دلالتها الإصطلاحية ، غير أن المعاجم تدور في فلك هذه الدلالة فلاتتميز الدلالة اللغوية من الاصطلاحية ، يقول " ابن منظور ":

والحاقة : النازلة ، وهي الداهية أيضا(إن هذه معاني كأنها وضعت على ضوء المعاني التالية) [1] ، وفي التهذيب : الحقة الداهية ، والحاقة : القيامة ، وقد حقت تحق ، وفي التنزيل " الحاقة ، ماالحاقة ... " ، الحاقة : الساعة والقيامة ، سميت حاقة لأنها تحق كل إنسان من خير أو شر ، قال ذلك " الزجاج " ، وقال الفراء : سميت حاقة لأن فيها حواق الأمور والثواب ، والحقة : حقيقة الأمر .. والحقة والحاقة بمعنى واحد ، وقيل سميت القيامة حاقة لأنها تحق كل محاق في دين الله بالباطل ، أي كل مجادل ومخاصم ، فتحقه أي تغلبه وتخصمه " [2] ، وكما هو واضح تداخل المعني اللغوي والمعني القراني ، وهو اصطلاحي أساساً ، في شرح الكلمة ، ولذلك نجد المفسرين لايخرجون عما لدى اللغويين .. يقول البيضاوي " الحاقة أي الساعة ، أو الحالة التي يحق وقوعها ، أو التي تحق فيها الأمور ، أي تعرف علي حقيقتها ، أو يقع فيها حواق الأمور من الحساب والجزاء " [3] ويقول صاحبا " الجلالين " : " الحاقة القيامة التي يحق فيها ما أنكر من البعث والحساب والجزاء أو

---

(١) مابين قوسين إضافة الباحث .
(٢) ابن منظور – لسان العرب – المجلد الثاني – (١٩٤٣) .
(٣) ناصر الدين البيضاوي – أنوار التنزيل وأسرار التأويل – البابي الحلبي / القاهرة / ط٢/١٩٨٦ – (٤٩٨) .

المظهرة لذلك " [1] .

ويقول " الطبري " : " الساعة الحاقة التي تحق فيها الأمور ، ويجب فيها الجزاء على الأعمال " [2].

ويقول " أبو حيان الأندلسي : " الحاقة " : سميت بذلك لأن الأمر يحق فيها ، فهي من باب ليل نائم ، والحاقة اسم فاعل من حق الشيء إذا ثبت ولم يشك في صحته ، وقال الأزهري : حاققته فحققته أي غالبته فغلبته ، فالقيامة حاقة لأنها تحق كل محاق في دين الله بالباطل " [3].

ويقول " الألوسي " – الحاقة " : أي الساعة أو الحالة التي يحق ويجب وقوعها ، أو التي تحقق وتثبت فيها الأمور الحقة من الحساب والثواب والعقاب ، أو التي تحق فيها الأمور ، أي يعرف على الحقيقة ، من حقه يحقه إذا عرف حقيقته " [4].

يبدو اللغويون دائرين في فلك المفسرين متكئين على أصل كلمة الحاقة ، أي الحق ، أما المفسرون فاتخذوا نفس المتكأ ثم

---

(١) السيوطي والمحلي – تفسير الجلالين – جـ٢ – من تفسير البيضاوي – المصدر السابق – (١٤٩٨) .

(٢) أبو جعفر الطبري – جامع البيان في تفسير القرآن – المجلد ١٢ / دار المعرفة / بيروت / ١٩٨٧ / الجزء ٢٩ – (٣٠) .

(٣) أبو حيان الأندلسي – (٣٢) .

(٤) الألوسي – روح المعاني – دار التراث / القاهرة / د . ت – الجزء ٢٩، ٣٠ – (٣٩) .

أعطوا الكلمة دلالتها على ضوء الخطاب الديني ، أما عن مسألة الأصل : " الحق " فإنه غير صحيح بإطلاق ، ذلك أن " الحق " وكذلك " الباطل " من الكلمات التي ترتبط بتطور السلم القيمي للمجتمع ، بمعنى أن ظروفا اجتماعية وثقافية تفرض على المجتمع اللغوي اشتقاق كلمات تلائم هذه الظروف ، وأرى أن "الحق " من الفعل " حاق " ، يقول " ابن منظور : " " الحيق ماحاق بالإنسان من مكر أو سوء عمل يعمله فينزل ذلك به ..(١)". وتدور معظم معانيه على هذا ، فلما كانت الكلمة تشتمل على عدالة الجزاء ، اشتق منها " الحق " ومنه كان " الحاق " فاعله و " الحاقة " فاعلته ، فكل مافصل / فصلت بين حق وباطل حاق/ حاقة ، ومن ثم كان ورودها الوحيد في القرآن ورودا اصطلاحيا ولكن محروما من مفهومه المنبث في صورته "الحاقة ماالحاقة ، ومأدراك ماالحاقة " (٢) ، إذ لايضيء المعنى وإنما يضاعف من غموضه تاركا لإيحاءات الكلمة ومجالات دلالاتها ، ومجالات علاقاتها كذلك مساحة للعمل في نصها ، ولنصها فاعلية العمل فيها ، فيأتي ذكر " عاد وثمود وفرعون ،

---

(١) ابن منظور – لسان العرب – المجلد الثاني – (١٠٧٢) .
(٢) القرآن الكريم – سورة الحاقة رقم ٦٩ – آية رقم ٣،٢،١.

والمؤتفكات " ، وذكر " الصور والقيامة والبعث " وذكر الحساب" ثوابا وعقابا ، وأخيرا ذكر النبي محمد ﴿ﷺ﴾ والقرآن ، وتحذير المخاطبين به من سوء عاقبة الكفر بهما وبالله ، فإذا بالحاقة تتضيء دلاليا بكل ماسبق ، وماسبق يظل منذورا لمعرفة إجابة السؤال " وماأدراك ماالحاقة " وبنفس غموض " الحاقة القرآنية" ، هذا الغموض الذي يغرسها في نصها متفاعلة معه ومنفعلة به ، نجد " الحاقة الشعرية تتفاعل وتنفعل كذلك بسياقها ونصها فتمد أصواتها – وتمتد إليها – إلى المشتق منها : "يحق لجسدي أن يستكشف تصفية الروح " ليتحدد المجال الدلالي بفعل الجسد الاستكشافي للحظة الوعي بالذات في واقع نقيض ، حيث الجسد يمتلك عالمه الخاص الذي يتحدد كـ " نعت لاثنين يصونان الإثم من الشائبة " ، بعيدا عن صباحات الزيف التي تستولد المنتصرين من قلب الهزيمة " هزائمنا في الصبح تفرخ منتصرين " وهنا تكون " الحاقة " فاعلة الفصل بين "الحق" و"الباطل " بين الفقراء والجوعى والمعبد والسفح الفرعوني وصوت المغنية " وبين " الآليات وصدع الأمصار والمنتصرين والشرطي المتلصص من النافذة والظلمات التي أخذت الأخ " .. إلى آخره إن الحاقة تنظم النص وفق دلالتها

الغامضة الواضحة قرآنيا .. إنها إشارة تمتلك وظيفتها النسقية من غياب الوظيفة النحوية وغيبة السياق عن ظاهر " العمل " ليلتحق بالبنية النصية ، هذه الغيبة ، وذاك الغياب يجعلان من "الخاقة " إشارة حرة تستدعى خطابها الأول إلي نصها الجديد فيتوزع هذا الأخير وفقا لأطر الأول العامة ، أي أن الخطاب المتناص معه عبر " الإشارة الحرة " يمنح بنيته للنص الذي يتناص معه ، فيوفر له نظاما كان شكله الجمالي " كعمل " شعري هو افتقاد هذا النظام .


الخاتمة

الخاتمة

تمهيد :

دراسة ، كهذه ، تقف وحشتها موضوعا ومنهجا ، ليس من اليسير إيجاز مجموع نتائجها التي تأدت إليها في نسق تقليدي، ولاينبغي لها مثل هذه الخاتمة ...

فأما عن وحشة الموضوع ، فلم يتسن للدراسة الاستئناس بسواها إلا قليلاً ، وأما عن وحشة المنهج فقد كانت أشد عنفاً بالدراسة ودارسها ، فقد كانت ثمة قناعة أولية بوجوب بناء منهج خاص بموضوع الدراسة ، الأمر الذي فصلها عن أغلب المناهج الحاضرة في الوقت نفسه الذي وصلها بها ، ولكن في صورة معطيات بالإمكان توظيفها داخل نسق الدراسة المنهجي .

بهاتين الوحشتين انطلقت الدراسة من مجموعة معطيات إبستمولوجية تخص الرؤية إلي موضوع " الحداثة " بوجه عام ، وإلي إشكالية طبيعة المنهج الواجب لدراسة هذا الموضوع في تجلية الشعري ، وقد تضافرت الرؤية إلي الاثنين لتمثل وعيا أوليا تجسد ، كمرجعية للاختيارات الحرة من المناهج النقدية المتعددة ، في نموذج أرشادي (١) تتوزع فيه هذه الاختيارات وتتعالق فيما بينها لتشكل بنية منهجية متماسكة تخص "الدراسة" مادة وموضوعا .

---

(١) توماس كون – بنية الثورات العلمية – ت : شوقي جلال – عالم المعرفة – الكويت – ديسمبر ١٩٩٢ .

- بنية المنهج : الاختيارات والتوزيعات :

يمثل شعر الحداثة إشكالية منهجية تتولد من نقاط تماسه ، حد الاشتباه ، مع شعر الحداثة الغربي ، وبينما كانت هذه الأخيرة ناتج حداثة مجتمعية على مختلف الأصعدة ، كانت حداثتنا ناتج حساسية فائقة الوعي بوضعية مجتمعها المتخلفة على مختلف الأصعدة كذلك [١] ، ومن ثم بينما انسجمت الحداثة الشعرية في الغرب مع حداثة فكرية عموما ومنهجية في النقد الأدبي خصوصا ،كانت الحداثة الشعرية عندنا تقفز أماما وكأنها تقفز في الفراغ ، بواسطة حسها الطليعي ، الأمر الذي حقق قطيعة كاملة بينها وبين المناهج النقدية السائدة ، ولم تكن وفرة الترجمات النقدية عن الغرب قادرة على سد الفجوة بين الواقع الفكري والمعرفي وطليعية الإبداع الشعري للحداثة ، فلقد ظلت مسافة زمنية ، واسعة تقريباً ، تفصل بين المنتج النقدي في الغرب ، والمعروف أو المترجم من هذا المنتج عندنا .. ومن ثم ظلت الحداثة الشعرية إشكالية عنيفة في الخطاب النقدي المدعي عليه بالحداثة .

وانطلاقا من هذه الإشكالية ، واعترفا قويا بها ، يبدأ منهج هذه الدراسة ، فكل إشكالية معرفية هي ، بمعنى من المعاني

(١) تراجع المقدمة .

قطيعة مع تاريخ حقلها حسب " باشلار " [١] ، ولكنها القطيعة التي تسائل وتمتحن ثم تفترض وتجرب ، إنها الأزمة التي تتكشف عن التقدم وتطرح البديل الأكثر ملائمة لتحول النظرة إلي العالم ، هذا الذي عده " توماس كون " " استجابة لعالم مغاير " [٢] وقد تمثلت هذه الاستجابة في هذه الدراسة في مساءلة موسعة للمناهج الحديثة التي أنتجها " علم اللغة " البنيوي ، وتفككت بناءاتها حتي صارت نوعاً من التفلسف الذاتي كما عند " ديريدا " ، ومن المساءلة إلي الاختيار ، ولكنه الاختيار الذي يغض النظر عن النسق المنهجي في اكتماله ويقيم رؤيته داخل عناصره ، في تفككها ، كمعطى غير متشكل، ومن ثم تضافرت معطيات من المنهج البنائي ، سواء الشكلي أو الاجتماعي ، وكثير من الدرس الأسلوبي ، وبعض من فلسفة التفكيكية ونظريات التلقى أو الاستقبال ، تضافرت كل هذه المعطيات داخل نسق أسسته المقولات العامة للنحو الوظيفي وغيره من النظريات النحوية ومنح " علم النص " هذا النسق نظامه تماسكا وانجساما .

---

(١) عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت – درس الإيستمولوچيا : أو نظرية المعرفة – الشئون الثقافية – بغداد – د . ت – (٧٣) .
(٢) توماس كون – بنية الثورات العلمية – مرجع سابق – (١٦٥) .

بين المنهج وموضوع عمله :

كان من بين اهتمامات الدراسة تحقيق القاعدة الذهبية في "الميثودولو جيا " التي تذهب إلى "أن كل موضوع يفترض ، بل قد يفرض ، منهج تناوله " ومن ثم خضعت كل الاختيارات من المناهج المختلفة لعملية تحويلية أساسية على ضوء رؤية الدراس إلى طبيعة شعر الحداثة تلك الرؤية التي تمخضت ، كنتيجة في نهاية الدراسة ، عن أن كل عمل ذي طبيعة سيميولوجية ، أكانت عرفية أم رمزية أم أيقونية ، يتضمن " نصه " بصورة مامن الصور ، ولماكان مصطلح " النص " لايتمتع ،مثله مثل العمل المتضمن له ، بوجود مادي ، وإنما هو مجرد " متصور علمي " – حسب " بارت " – يغطي في مفاهيمه عمليات الانبناء الدلالي الداخلية التي يقيمها المنهج بين عناصر " العمل " ، فإنه ، في الوقت الذي يمتلك عمومية إجراءاته ، يمتلك قدراً فائقاً من المرونة التي تتيح له أن يعدل عن تلك العمومية إلى قدر كبير من الخصوصية دون أن يفقد ، في هذا السبيل ، منهجية هذه الإجراءات ، هذا العدول يتم على ضوء الهدف الأخير من تطبيق المنهج النصي ، أي إنتاج دلالة العمل ، وهذا الهدف يعد ضابط عملية العدول وموجهها في الوقت نفسه ، ومن ثم يتحقق ماسبقت الإشارة إليه من فرض الموضوع لمنهج بحثه فإذا بهذا الأخير يبدو وكأنه وجد لهذا

الموضوع فحسب ، بينما المنهج يمتلك القدرة على ممارسة " العدول " مرة أخرى وثالثة ليتكيف والموضوعات الأخرى متى أريد لها .

- نتائج الدراسة :

أولاً : نتائج خاصة بالمنهج

١- لايخرج العمل الشعري عن كونه " علامة فنية مركبة " كما ذهب الشكلي " چان موكاروفسكي " . وهى علامة - وفقاله تماما - تتضمن اجتماعيتها [١] ، غير أن هذه الاجتماعية لاترجع إلى ماهية العناصر البانية للعلامة (اجتماعية اللغة مثلاً) - وعلى وجه الخصوص في العلامات / الأعمال الحداثية - بقدر ماترجع إلى عملية مواضعة مبدعة تماما بين " المبدع " و " المتلقي " على خلفية النظام النصي التي لاتدل العلامة الفنية / العمل على الإطلاق خارجه ، وعليه فإن وصف العلامة / العمل بأنها فنية مركبة يحيل إلى نظام داخلي لامتلاك عناصرها مدلوله (بنية دلالية) ضمن مرجع (نظام نصي) ، إن اجتماعية العمل أو العلامة الفنية ، في رؤية الدراسة هذه هى المواضعة التي تعني تضمن العمل

(١) چان موكارفسكي - الف باعتباره حقيقة سيموطيقية . ت : سيزا قاسم - ضمن كتاب : " مدخل إلي السيميوطيقا " إشراف : " سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد - دار إلياس العصرية - القاهرة - ١٩٨٦ - (٢٨٨) .

الفني ، والشعري خصوصا ، أفق تلقيه عنصرا من بين عناصره البنائية ، وهو مايعني دخول " المتلقى " ذاتاً فاعلة، أو لنقل مبدعة لنص هذا العمل باعتبارها أحد عناصر عمله.

٢- إن مادة العمل الشعري الخام - أي اللغة - غير حيادية بطبيعتها - وكذا غير شفافة على وجه الإطلاق ، وتمتلك من القدرة علي المخاتلة أضعاف أضعاف ماتمتلكه من قدرة علي إنتاج الدلالة ، ومن ثم فإن إناطة التحديد أو الوضوح بمستوى معيارى والإيحاء أو الغموض بمستوى شعرى هو ، فى الحقيقة ، مجافاة لروح اللغة ، بل أن إقامة تقابل ، كهذا الذي أقامه " جون كوهين " بين " المطابقة والإيحاء " (١) يضير مفهومنا عن " الشعر و "الشعرية " التي لاتتجلى في طبيعة التشكيل اللغوي ، أكان هذا التشكيل مجازياً أم لم يكن ، وإنما تتجلى في آليات انبناء العمل الشعري نصا ، ومن ثم يتجلى الهدف النهائي للدراسة في " تحرير النص وتصحيح انتشاره الدلالي ، وذلك بإعادة توزيع أنظمة الرموز وأشكال الدلالة التي يقدمها في ثناياه " (٢).

---

(١) يراجع چون كوهين - بناء لغة الشعر - مرجع سابق .

(٢) بيرغيرو - السيمياء :أنطوان أبي زيد - منشورات عويدات - بيروت /ط١/١٩٨٤ (١٠٨) .

٣- إن إنتاج الدلالة الشعرية ، أو ماأطلقنا عليه " البنية النصية الكبرى " لايمكن له إلا أن يبدأ من مستويات أولية تقوم بالكشف عن طبيعة وجود هذه البنية ، أو لنقل بالكشف عن طبيعة تضمن العمل الشعري لها ، فإن طبيعة التشكيل الإيقاعي أو اللغوي - مثلاً - وإن لم ترق إى مستوى المكونات النصية ، تؤسس أولاً لطبيعة اللغة الشعرية ، وثانياً : لتكوينات دلالية صغرى وكيفيات تعالقها فيما بينها ، وثالثاً : وربما كان هذا هو الأهم للبنية النصية - قراءة فضاء " العمل " هذا الذي سيتوقف عليه ، في " بناء النص"، إقامة العلاقات بين الوحدات الوظيفية في هذا البناء .

٤- إن النقد ، مهما وصفناه بالأدبي ، يظل ملتحقاً ، أو يجب أن يلتحق ، بكل من نظريات المعرفة والعلوم الإنسانية هذا فضلاً عن العلوم اللسانية ، وتكون بلورة منهجية عمله عملية منوطة بالفرض والتجريب على مستوى الممارسة ذاتها . مع وجوب تحديد المصادرات التي يبدأ منها .

ثانياً : نتائج خاصة بموضوع الدراسة

المستوى الأول :

فونولوجيا النص : أو البنيات الإيقاعية لشعر الحداثة

تبدأ اللسانيات العامة من القوانين الصوتية المنظمة لكل من القيم الإيجابية والقيم الخلافية فيما بين الأصوات المكونة للغة ،

وإذا كانت هذه المكونات غير حاملة لمعنى أو لجزء منه ، مالم نعتد ببعض التفلسف اللغوي حول المعاني الوظيفية للصوت اللغوي [1]، مالم نعتد بهذا فإن الفونولوجيا الشعرية تتميز عن الفونولوجيا اللغوية بتحملها لجزء نصي من الدلالة الكلية لايؤديه أي مستوى اخر من مستويات النص ، وكان المدخل المنهجي إلي المستوى الإيقاعي معنياً أساساً بتحقيق مغايرته للنظر النقدي الكلاسيكي لهذا المستوى ، لتتحقق موازاته للقطيعة الإبداعية التي مارستها الحداثة الشعرية مع التقاليد الأدبية للإيقاع الشعري ، ومن ثم تم تبني رؤية الإبداع كأساس للمارسة النقدية .

لقد تعاملت الحداثة الشعرية مع " الإيقاع " على أساس من أولية الصوت اللغوي على أي تشكيل مجرد منه ، وذلك بهدف الانتقال بإيقاع عملها من مجرد " الشكل " إلي مفهوم " البناء "، وعليه دخلت الدلالة كواحدة من أهم موجهات الإيقاع ، وفي بعض الأعمال كواحدة من أهم منتجاته .

وأولية الصوت تلك تعني أمرين :

أولاً : تفكيك " التفعيلة " إلى مكوناتها الإيقاعية الأولى ، أي إلى فونيماتها ، أو وحداتها الصوتية ، ويترتب على هذا

(١) د/ تمام حسان – اللغة بين المعيارية والوصفية – دار الثقافة / الدار البيضاء / ١٩٨١ – (١١٩، ١١٧) .

التفكيك طواعية الإيقاع التفعيلي لتوجيه البناء الدلالي له من جهة ، وإمكان كسر هذا الإيقاع في موضع دلالي بعينه من جهة ثانية .

ثانياً : التسوية المنطقية جدا ، بين صوتي التفعيلة الأساسيين : المتحرك والساكن ، وبين الأصوات اللغوية فجميعها تنتظم تحت هذين الصوتين ، ولكن باعتبارهما فئتين ، بغض النظر عن " الأصوات الصائتة " أو أصوات المد ، فهذه تقيم - وحدها - صلة بالغة الأهمية بين الإيقاع اللغوي والإيقاع التفعيلي .

وبذلك المدخل النقد - إبداعي توزعت الظاهرات الإيقاعية في شعر الحداثة وفقا لعدد من الأنماط :

١- الإيقاع التفعيلي ذو الأساس الواحد : - ويعتمد على تفتيت البنية الشكلية للتفعيلة ، ومن ثم تغييب إيقاعيتها تماما ، بواسطة عمليتي " التخارج " و " التداخل " بين فونيماتها الإيقاعية ، الأمر الذي أسس لتبعية هذا الإيقاع للتشكيل اللغوي وبالتالي للبناء الدلالي .

٢- الإيقاع التفعيلي المزجي : - وقد منحته تبعية الإيقاع للتشكيل والبناء شرعيته الموسيقية ، فتبعا لتعدد مستويات التشكيل والبناء لابد من أن تتعدد المستويات البنائية للإيقاع ، مادام هذا الأخير تابعا للأول ، وكانت هذه التبعية

غطاء كافيا لهذا التعدد خاصة في ظل غياب إيقاع التفعيلة الكاملة .

٣- من تعدد مستويات الإيقاع التفعيلي وتنوعها المبرر دخلت إيقاعية جديدة تماما على النسق التفعيلي للإيقاع ، هي الإيقاعية اللغوية ، حيث إمكانات اللغة المطلقة من التفاعيل العروضية تخلق إيقاعا لايعاني مسافة بين الدلالة وتشكيلها الإيقاعي ، ليتضافر النسقان : اللغوي والتفعيلي جدليا في بنية إيقاعية موحدة ، وحدها الدلالة " خالقة العلاقات فيما بين عناصرها .

٤- الإيقاع اللغوي : كأن الأنماط الثلاثة السابقة لم تكن غير محاولات تجريب ، وبالتالي تأسيس لما أطلق عليه مسبقا "قصيدة النثر " ، حيث لاالتفعيلة ولافونيماتها الإيقاعية ذات علاقة مباشرة بإيقاع هذا النمط ، على أن الغائب في دراسة هذا النمط - من قبل - أن الأداء اللغوي ، أيا كان نوعه تداوليا أو جماليا ، لايخلو ، وإن بشكل غير منتظم ، من إيقاع تفعيلي ، وربما كان تضمن " القرآن الكريم " في بعض سوره لأوزان عروضية دليلنا على أن كل أداء لغوي يتضمن ، بشكل منتظم أو غير منتظم ، بعض المكونات التفعيلية أو كلها ، ومن ثم كان تحليل هذا الإيقاع اللغوي يعتمد على : -

أ- اكتشاف بعض المكونات التفعيلية ، وإن خارج النظام العروضي :

ب- الكشف عن القيم الإيقاعية للصيغ الصرفية ومكوناتها أي : مقاطعها .

جـ- إعطاء العلامات الإعرابية باعتبارها أصوات صائتة قصيرة دورها الإيقاعي .

د- إقامة بنية التكرارات الصوتية إيقاعيا .

وكان لابد من تعليل الظاهرة بعد أن تم كشف أنماط تجليها...

تبدأ المغايرة الإيقاعية في شعر الحداثة من قلب أساسي لعدة مفاهيم أصول : -

أولاً : التحول عن النطق إلي " الكتابة " بكل مستتبعات هذا التحول من إلغاء للتقاليد الشفاهية في الإبداع الشعري ، ودخول لنظام غير لغوي على التشكيل اللغوي كنظام منتج لدلالة ، وسيادة القيم المكانية علي القيم الزمانية .

ثانيا : مركزية الدال في بناء الإيقاع ، وهذا يعني هيمنة التشكيل اللغوي على البناء الإيقاعي وجعل هذا الأخير مجرد شكل وظيفي وتابع للأول ، ومن ثم تعليق اكتشاف البنيات الإيقاعية علي إضاءة الجوانب الدلالية المعتمة في

"العـمل " ، ومن ثم تتـوضح العـلاقـات بين عناصر تلك البنيات بما تحمله من دلالة وظيفية هى الأخرى.

ثالثاً : تبعية الصوت للصورة البصرية للمكتوب ، أو بمعنى اخر امتلاك تيبوجرافيا " العمل " إيقاعا بصرياً يكون الأيقاع السمعي هو صورته الصوتية ، أو لنقل صداه الصوتي .

رابعا : لاقيمة لأي عنصر إيقاعي ، أكان تفعيليا أم لغويا ، خارج " العمل " ، بمعنى أن التجريد يلغي الوظيفية ، ومن ثم يلغي الإيقاع نفسه فلا قيمة لعنصر لغوي – كما سبق أن ذكرنا عن " بارت " و " دي سوسير " – خارج علاقة ذلك العنصر بسواه .

وقد كان من بين نواتج هذه التحولات المفهومية أن أصبح الإيقاع الشعري غير خاص " بالعمل " قدر اختصاصه "بالنص"، أي داخلاً بشكل أساسي في إنتاج الدلالة النصية .

المستوى الثانى :

المورفولوجياالشعرية أو " بنيات التشكيل اللغوي ودلالاتها "

يعبر مصطلح " المورفولوجيا " في النظام اللغوي ، عن المستوى الشكلي البالغ التجريد المسمى في اللغة العربية المستوى الصرفي والذي يدرس بنية الكلمة ، والموازاة هذه بين " الشعرية " و " اللغويات " تلفتنا إلي نقطتين هامتين : –

أولاً : شكلية هذا المستوى من الدراسة .

ثانياً : التسوية بين " العمل الشعري " بناء وبين " الكلمة "

باعتبار أن الأول كالثانية وحدة معنى ، أو أصغر وحدة معنى، من حيث هو بنية .

على أن تلك الموازاة لاتلغي مفارق هامة تتمثل هى الأخرى في : –

أولاً : إن بنية " العمل " الشكلية بنية وظيفية إلى أبعد مدى ، بحيث لاتنفصل فيها دلالة الصيغة عن دلالة السياق ، كما في " الكلمة " . فإن هذه الصيغة في العمل الشعري هى نفسها شكل انبناء السياق .

ثانياً : لاتتمتع بنية " العمل " الشكلية بماتتمتع به بنية " الكلمة " من كونها غير قابلة للتجزيء معنوياً ، ومن ثم تبرز مفاهيم " العناصر البنائية " و " العلاقات " فيما بينها ، و " الدلالة " الناتجة عنها وعلى هذا يتجلى هدف اكتشاف المورفولجيا الشعرية في عملية إضاءة سطح " العمل " الشعري ، مم يتركب ؟ .. كيف تتعالق عناصر تركيبه ؟ .. والأكثر أهمية : مالذي يرتفع بالتركيب اللغوي إلي مستوى التشكيل الفني ؟ وذلك على ضوء تعريف " الشعري " بكونه مالاتستطيع اللغة التعبير عنه ، ويكون " الشعر " مخاتلة ... تمردا .. نضالاً

ضد اللغة " [١] التي تمت قولبتها واستهلاكها في المستويات المقننة للتداول اللغوي حيث تعدم اللغة ذاتها ماإن توجد ، وكأنها " مدلول " قائم ، دائماً وباستمرار ، بدون حاجة إلى " دال "[٢] ، وضد هذا المنحى التدميري للغة يعمل الإبداع الشعري على تأسيس " الدال " جسدا شهوانيا " [٣] يمد حواسه باتجاه العديد من العلاقات ويشع بالعديد العديد من الرغبات (الدلالات) . وتتعدد أنماط هذا التأسيس ، وبالتالي أشكال هذه الأنماط ودلالاتها ، فمنها النمط الوظيفي المعتمد علي الإبهام الشكلي باعتيادية الأداء الشعري على المستوى الجزئي ، بينما يكون إنتاج العلاقة بين جزئيات الصيغة الشكلية هو كسر لهذا الإبهام ، وإبراز أهدافه الوظيفية التي هي دلالة هذا النمط ، ويتم ذلك نظراً لخصيصة داخلية في مثل هذا النمط الذي يعتمد على التماس مع حقول معرفية متعددة مثل " الأسطورة " أو " الفولكلور " أو " اللغة النوعية " [٤] ،

(١) ر . م . البيريس – الإتجاهات الأدبية الحديثة – ت : جورج طرابيشي – منشورات عويدات – بيروت – ط٣ – ١٩٨٣ – (١٢٨) .
(٢) يراجع هربرت ماركيوز – الإنسان ذو البعد الواحد – ت : جورج طرابيشي – دار الآداب – بيروت – ط٣ – ١٩٨٨– (١٢٢– ١٤٢) .
(٣) يراجع : رولان بارت – لذة النص – ت : فؤاد صفا والحسين سحبان – توبقال – الدار البيضاء – ١٩٨٠ .
(٤) يراجع : د . هدسن – علم اللغة الاجتماعي – مرجع سابق –(٥٠)

ويناط بهذه الحقول الانحراف بالدال عما ينتج من دلالةداخل سياقه وبناء سياق موسع يمارس فيه الدال إنتاجيةدلالية أخرى هي " الشعرية " .

النمط الثاني التجاوزي وينتج عن توسيع الفجوة بين البنية النحوية والبنية الدلالية ، الأمر الذى ينوط بالوظيفية البنائية التي للسياق ملء تلك الفجوة فيما بين البنيتين لإنتاج الصيغة الشكلية أو مورفولوجيا العمل ...

النمط الثالث أو الإغراب .. وفيه تصل درجة تأسيس الدال في مواجهة تداولية المدلول أقصاها حتى لتهجس النفس بلالغوية أعمال مثل هذا النمط ، فثمة غياب تام للسياق ووظيفيته البانية للمورفولوجيا الشعرية ، وكذلك ثمة غياب تام لتماس محدد مع حقل معرفي بذاته يمكنه أن يمنح " العمل " سياقه الغائب ، هناك فقط كلمات (دوال) ، وفي أفضل الأحوال هناك جمل (دوال مركبة) تعيش عزلتها ، هذه العزلة التي تجعل القراءة النقدية قراءة إبداعية مكافئة للإنتاج نفسه .

ومما سبق يمكن أن نحصر نتائج هذا المستوى من الدراسة في : –

١– تمتلك شعرية الحداثة رؤية مكتملة عن " اللغة " وترى أن للدلالة الأحادية آليات إنتاج تماهت ونظام اللغة ، الأمر الذي أهدر إمكانات أدائها غير المتناهية .

٢- إن اللغة نفسها تظهر إمكانات أداء شديدة التنوع والثراء ، وقهرها علي المنطق ثم قسمتها إلي حقيقة ومجاز مسئول مباشرة أولاً : عن ضيق التصور للغة عموما ، وثانيا عن ضيق التصور للشعرية خصوصا .

٣- إن البناء اللغوي ليس من الأسس الأولية للنظام اللغوي ، ومن ثم فإن قواعد مثل التعليق والإحالة تلك المسئولة عن إنتاج الدلالة على نسق الامتداد التتابعي للدوال ليست من النظام اللغوي ، وإنما هى إحدى مظاهر قهر الدال اللغوي علي دلالة هي اجتماعية أساسا ، أي مسكونة بالزمنية أو بتعبير أدق بالتاريخية ، ومن ثم فلامعنى لتكريسها نظاما أدائيا للغة .

٤- إن تحقيق الشعرية ليس مشروطا بانتهاك النظام اللغوي في أسسه الأولية ، في الوقت نفسه الذي يشترط إنتاجها بانتهاك الأسس الأخرى التي قننها الاستعمال التداولي المسكون بالسلطة هذا الكائن الغريب علي اللغة والمختلف عنها.

٥- تتمثل " الشعرية " في " الحداثة " ، أخيرا ، في إطلاق إمكانات اللغة إن بإثرائها بحقول معرفية أخرى ، أو بتحطيم تلاحم النحو والدلالة ، أو بتغيب السياق عن سطح العمل .

المستوى الثالث :

التركيب (Syntax) أو " النص والبنيات النصية "

صعودا في موازاة العمل الشعري بالنظام اللغوي يتجلى المستوى (السينتاكسي) كاشفا عن الدلالة الكلية التي تبني العمل نصا في طريقها هي بذاتها للانبناء ، وذلك بواسطة قواعد إنتاجية تتعين على ضوء الطبيعة العشرية للغة وبناء " العمل " ، هذه الطبيعة التي تمت مقاربتها شكليا في المستوى السابق .

هذا التوازي بين نصية العمل والتركيب اللغوي له عدة نواتج:–

أولا: مشابهة نص العمل الشعري بناء للجملة النحوية .

ثانيا : بروز دور المفاهيم النحوية في بناء نص العمل الشعري .

ثالثا : تعليق دلالة هذا النص (الدلالة الكلية) علي اكتماله ، كما هو الحال في الجملة .

رابعا : لاتعود التنوعات النصية مع عمل إلي آخر إلي تنوعات في قواعد إنتاج هذه النصية ، فهي قواعد محدودة للغاية ، وإنما ترجع إلى فعالية مجموعة القواعد التحويلية – كما في النحو التوليدي التحويلي – تلك التي تخالف بين نص واخر كما يختلف العمل الشعري عن سواه .

يتم كل هذا على ضوء قالة " بيير غيرو " عن الممارسة النقدية بأنها إعادة توزيع وتنظيم الرموز في العمل من أجل تحرير النص الباطن فيه ، الأمر الذي يطرح " التفكيك " - تفكيك العمل - مرحلة ضرورية باتجاه " البناء " - بناء النص .

هاتان العمليتان : التفكيك والبناء ترتكزان أساسا إلي فرضية رئيسية هى موقعية " الذات " في كل أداء لغوي منته ، ونؤكد علي الصفة " منته " إذ إنها تلغي الأنا " الفاعلة لهذا الأداء لتحل محله " أنا " أخرى فاعلة كذلك ولكن لدلالة هذا الأداء ، إنه الفعل الآخر والمغاير تماما والمركب من عمليتي "التفكيك " و " البناء " المتداخلتين تداخلاً يصل حد اشتباه الواحدة بالأخرى " أو تضمن الواحدة الأخرى بشكل مامن الأشكال ، إنه فعل " القراءة " الذي تقع " الذات " في مركزه ، فيبدو " العمل " من منظوره مجرد إمكان " للنص " بينما هذا الأخير هو ، في المحصلة النهائية ، دال هذا الإمكان .

إن دخول الذات المنتجة للدلالة على مجموعة الدوال المتعالقة فيما بينها ضمن بنية شكلية ، هذه المجموعة المسماة " عملاً " ، يفرض علي هذه البنية نظامها وتحويل مواقع عناصرها من هذا النظام ، وبالتالي العلاقات فيما بينها ، غير أن هذا "التعديل " أبدا لايتمكن من إعادة إقامة بنيته الشكلية ، وذلك راجع إلي أن الذات المنتجة للدلالة غير قابلة ، على الإطلاق ،

للاسيتعاب ، فهي مغايرة تماما بما أنها ليست عنصرا لغويا ، وعليه تتفكك البنية الشكلية بدخول الذات الدلالية والتي تمارس عليها مجموعة من الفعاليات المنهجية لإعادة بناء " العمل "ولكن على صورة أخرى ، أعنى بناء العمل " نصاً " .

وإذا كان دخول " الذات الدلالية " علي بنية العمل الشعري خاصا بمنهج ، أي برؤية ، غير ذات علاقة بطبيعة العمل الشعري نفسه ، فإن ناتج البناء المنهجى الذى تم بشكل يمكنه أن يكون تاماً، وكذلك ناتج تطبيق هذا البناء يشير إلى أن " شعر الحداثة " بوجه خاص ، وعلى نحو شديد التميز ، قد استطاع تضمين تلك " الذات " تشكيلياً – برغم خصوصيتها بالمنهج – داخل عمله ، بمعنى أنه اعتمد "التفكيك " تقنية تشكيلية لبنائه(١) إن حداثة شعر الحداثة لاتتجلى في شيء بقدر مافي هذا المبدأ الجدلي الذي تتوفر عليه شعريتها ، فهي من جهة " العمل " بانية لجمالياته الشكلية ، ومضمنة هذا البناء آليات تفكيكها لصالح " النص " .

(١) تعد هذه الرؤية المتلاقية مع بعض أسس " نظرية الاستقبال أو " التلقي " قلبا منهجيا لمحاولات " جوليا كريستيفا " ربط " علم النص " خصوصا و " السيمولوجيا " عموما بالدياكتيك المادي في الماركسية ، لقد تبنت " كريستيفا " مفهوم " الذات " ولكنها الذات الفاعلة للعمل وليست الذات الفاعلة للنص وقد أدي بها إلحاحها علي هذا المنحى أن استعانت بشكل خفي وجلي " بباختين " في " اللغة " و " التوسير " في " الأيديولجيا " وچاك لاكان في " علم النفس التحليلي " ، وذلك بهدف تسويغ ذلك الربط بين المذهبية الدوجماتية والمنهجية النصية ، يراجع في هذا : إينوبوزي – جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة – ت : د / قيس النوري – الشئون الثقافية – بغداد / ط١ – ١٩٨٨ – من (٤٠٠) إلي (٤٠٦) .

وقد ترشحت ، عن هذا ، عدة نتائج :

أولاً : إن مغايرة الحداثة الشعرية ، وإن بدت في كل مستويات بناء نصها ، تتكيء أساساً علي منظور خاص بها بالنسبة للوظيفة الشعرية والذي يراها بنية نصية (أي كلية) كامنة كموناً سرياً في البنية الشكلية للعمل ، ومن ثم فالشكلية ليست مجرد وسيلة إلي الدلالة وإنما هي منتجة الدلالة ذاتها، وهذا التلازم الوجودي بين الاثنين يحتفظ دائما بالشكل ولكن بتحويل جذري في الممارسة النقدية ، حيث تبدو الدلالة محتوية للشكل في أنساقها البنائية .

ثانيا : ينتج عن هذا أن " الشعرية " تلتحق أكثر بمفهوم "النص" الأمر الذي يقطع بينها وبين الشعريات الكلاسيكية التي تقف عند حدود " العمل " ملتقطة مجموعة الظواهر الشكلية من بلاغية ورمزية ، ومعينة تقاليدها بها ، دون أن تتمكن الدلالة الكلية المسماة (نصا) من المشاركة في تحديد هذه التقاليد .

ثالثا : الشعريات النصية بهذا المفهوم الدلالي لها هي منهج يلتقي ضرورته في شعر الحداثة علي وجه الخصوص ، حيث يتوقف النظام اللغوي عن توجيه التشكيل اللغوي والتحكم فيه ، وتظل للممارسة الإبداعية حريتها المطلقة

في هذا الأمر ، ومن ثم يبرز د ور المنهج النقدي ليقيم النظام الخاص بتلك الشعرية ، أو قواعد الإنتاجية الدلالية المسماة نصا .

رابعا : إذا كانت الحداثة الشعرية تنقطع عن " النظام اللغوي " بشكل مامن الأشكال فقد كان علي المنهج أن يجري مقاربة موسعة لإمكانات هذا النظام في تأسيس مفاهيمه وتأطير هذه المفاهيم على ضوء موازاة " النص " بالجملة النحوية ، بكل ماستتبع ذلك من بروز مفاهيم جديدة وتحول للمفاهيم النحوية ثم بناء اجراءات المنهج وفقا لترسيمة منطقية أساسا تبدأ بالوحدات الصغرى منتهية إلى البنيات النصية الكبرى .

المستوى الرابع :

السيميولوجيا الشعرية أو " التناص والخطاب النصي "

قضية " التناص " أكثر إيغالاً في التاريخ المعرفي للإنسان من أن تنحصر في المجال النقدي ، فقد كان من قدر الممارسة الإنسانية ، سواء عملياً أو جمالياً ، أن تلتبس باللغة كإحدى صور تحققها ، ومن طبيعة اللغة أنها لاتفقد شيئا اكتسبته وإنما يرسب داخلها فيما يشبه الطبقات الجيولوجية ، حتى ليمكننا القول إن تاريخ الإنسان هو عينه جيولوجيا لغته .

على أنه من خصيصة اللغة ، لأسباب تتعلق بها ولأسباب

تتعلق بناطقها ، أنها تستحضر مثل هذه الطبقات الجيولوجية لدلالتها في فضاء استعمالها ومن ثم متى توفرت " قصدية المستعمل نكون أمام التناص الذي يتقلص دوره - باعتباره هو الآخر انتاجية دلالية في أعمال لغوية إلى مجرد الاستشهاد أو قرينة " الماصدق " ، ويتوسع ، في أعمال أخرى كالأعمال الشعرية ، إلي حد يصبح معه المستوى الأعلى من الوجود النصي ، أعني مستوى الخطاب النصي .

ولايتأتى الارتفاع من البنية النصية الكبرى إلى بنية الخطاب النصي إلا عبر :

١- إقرار وجود الآخر (المتناص معه) ، من خلال استقرائه في العمل الشعري ، إن حضوراً في علاقات تشكيلية أو غيابا في فضاءات دلالية ، وهذا يؤدي إلي أنه

٢- ثمة صراع باطن لابد من أخذه بعين الاهتمام بين (ذات) النص و (آخر) المتناص معه ، وعلى مستويات متعددة ، وهذا الصراع يشير إلي أن

٣- للقواعد التحويلية دورها في خلق بنية أعلى من البنية النصية يتحقق فيها حل هذا الصراع وتحقيق الانسجام النصي مرة أخرى في خطاب نصي يمثل رؤية النص الشعري (دلالة العمل) إلى الآخر خصوصاً والعالم عموماً .

تعد النقاط الثلاث السابقة أسسا أو مداخل منهجية لدراسة

التناص والخطاب النصي في شعر الحداثة ، والذي تبين أن ثمة محاور رئيسية يدور فى فلكها .

أولاً : الخطاب الديني ، وقولنا الخطاب الديني يفارق بينه وبين النص الديني ومـاينبـغي له من قداسـة ، ومن ثم تعـامل شعر الحداثة مع المفهوم الاجتماعي للخطاب الديني حرا في مواجهته لتأسيس حرية الرؤية الجمالية إلي العالم والكون .

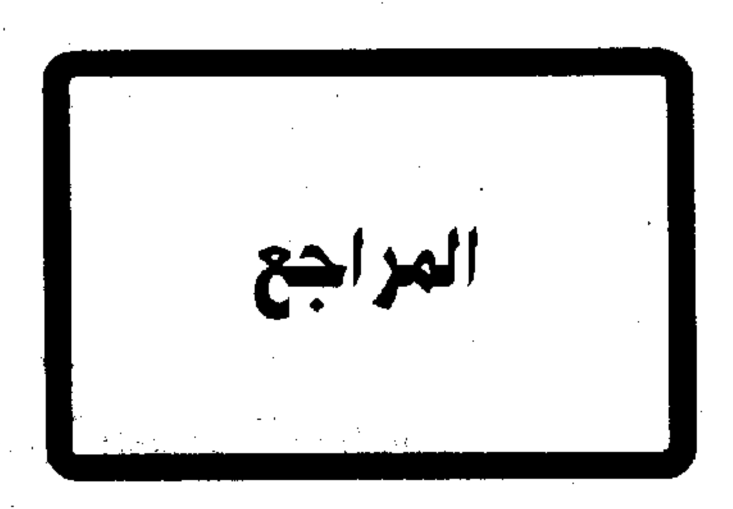
ثانيا : يلتحق بالخطاب الديني الخطاب الصوفي ولكن باعتباره الهامشي من هذا الخطاب وذلك لقدر الحرية الذي توفر للصوفي في الخروج من أطر الموا ضعات الاجتماعية عن الدين .

ثالثا : الخطاب الاجتماعي بكل ماستدعى التناص معه من صراع مع السلطة المؤسسة له والحارسة لوجوده باعتباره نسقها الضابط لحركتها، وباعتباره كذلك قانون هذا النسق المراقب لنظامه وانتظام مفرداته داخله .

رابعا : الخطاب الجمالي ، وفيه تم الانتقاء من الشعرية العربية وتاريخها مايمكنه من إضاءة لحظة الحداثة الشعرية وموقفها الفكري والجمالي من العالم .

ربما نزعم في نهاية هذا المستوى ، أن حداثة " شعر الحداثة " ترجع ، فيما ترجع إليه ، إلى أن خطابها النصى نو

محمولات معرفية شديدة التمايز حد الانقطاع عن كل ماهو سائد وموروث ، وربما لم يعرف تاريخ الشعرية العربية محمولاً معرفيا لجمالياتها بهذا التمايز والثراء اللهم إلا في الشعر الصوفي ، وكان من نتيجة التمايز المعرفي لجماليات الحداثة أن كانت اتهامات رافضيها لاتتعلق بفنية هذا الاتجاه الشعري قدر ماتعلقت بمعتقدات شعرائه محتكمين إلى فهم أولي ووعى ذاتي ، بل شديد الذاتية ، بالشعر عموماً وشعر الحداثة خصوصا .



المراجع

قائمة المصادر والمراجع

" المصادر العامة "

أولاً : الكتب السماوية :

١- القرآن الكريم

٢- الكتاب المقدس

ثانيا : تفاسير الكتب السماوية ومعاجمها :

١- الآلوسي - روح المعاني - دار التراث - القاهرة - د.ت

٢- ابن عربي - تفسير القرآن الكريم - دار الأندلس - بيروت - ط٢ - ١٩٨١

٣- البيضاوي - أنوار التنزيل وأسرار التأويل - وبهامشه تفسير " الجلالين " - البابي الحلبي - القاهرة - ط ٢ - ١٩٦٨

٤- الطبري - جامع البيان في تفسير القرآن - دار المعرفة بيروت - ١٩٨٧

٥- محمد فؤاد عبد الباقي - المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم - دار الشعب - القاهرة - د. ت

٦- موريش - القاموس الموجز للكتاب (المقدس) - ت : وهيب ملك - كنيسة الأخوة - القاهرة - ط٢ - ١٩٩٢

ثالثا : المعاجم اللغوية والفلسفية والإجتماعية :

١- ابن منظور - لسان العرب - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١

٢- إيكه هولتكرانس - قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور - ت . د : محمد الجوهري ود : حسن الشامي - دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٧٢

٣- عبد السلام المسدي - قاموس اللسنيات - الدار العربية للكتاب - تونس - ١٩٨٤

٤- عبد الهادي الجوهري - معجم علم الاجتماع - مطبعة جامعة القاهرة - القاهرة - ١٩٨٠

٥- عدة مؤلفين - المعجم الفلسفي المختصر - ت : توفيق سلوم - دار التقدم - موسكو - ١٩٨٦

٦- معجم اللغة العربية - المعجم الوسط - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨٠

رابعاً : الموسوعات :

١- موسوعة المصطلح النقدي - ت . د : عبد الواحد لؤلؤة - وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ط٢- ١٩٨٢

٢- الموسوعة الفلسفية المختصرة - ترجمة تحت إشراف د/ زكي نجيب محمود - بيروت - د . ت

" المصادر الخاصة "

(مجلة إبداع - القاهرة)

١- أحمد عنتر مصطفى - هكذا تكلم المتنبي - العدد : ٤ - السنة : ٣ - إبريل ١٩٨٥

٢- أدونيس (علي أحمد سعيد) - تخطيطات لكي أتعلم قراءة النيل - العدد : ٦ - السنة : ٩ يونيو ١٩٩١

٣- بدوي راضي - تكوين - العدد : ٢ - السنة : ٤ فبراير ١٩٨٦

٤- بهاء چاهين - قلب محفور في سور مستشفى عسكري - العدد ٢ - السنة : ٦ - فبراير ١٩٨٨

٥- جمال القصاص ٠ هل ذهبت إلى البحر .. هل قال لك ؟ - العدد : ٦ - السنة : ٦ - يونيو ١٩٨٨

٦- حافظ محفوظ - احتمالات الريح - العدد : ٨ - السنة : ٩ - أغسطس ١٩٩١

٧- حسن طلب - الجيم تنجح - العدد : ١٢ السنة : ٩ - ديسمبر ١٩٩١

٨- حسن طلب - سندسة الطهطاوي - العدد : ٢،١ - السنة : ٩ - يناير وفبراير ١٩٩١

٩- حسن طلب - في البدء كان النيل - العدد : ٩ - السنة : ٥ - سبتمبر ١٩٨٧

١٠- حلمي سالم - تقلب خطة القلب - العدد : ١٢ - السنة : ٤ - ديسمبر ١٩٨٦

١١- حلمي سالم - الليكي - العدد : ٣ - السنة : ٩ - مارس ١٩٩١

١٢- حلمي سالم - المستوصف - العدد : ١٠ - السنة : ٩ - أكتوبر ١٩٩١

١٣- حلمي سالم - صباحها وصباحي - العدد : ٦ - السنة : ١٠ - يونيو ١٩٩٢

١٤- حلمي سالم - طائر القفنس - العدد : ١ - السنة : ١٠ ديسمبر ١٩٩٢

١٥- خزعل الماجدي - أزرع يدك .. وأقطفها - العدد : ١١ - السنة : ١٠ - نوفمبر ١٩٩٢

١٦- رفعت سلام - تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية - العدد : ٧ - السنة : ٥ - يوليو ١٩٨٧

١٧- صلاح اللقاني - اشتعل الورد في الآنية - العدد : ١ - السنة : ٧ - يناير ١٩٨٩

١٨- صلاح اللقاني - هوامش الريح - العدد : ٢ - السنة :

١٠ – فبراير ١٩٩٢

١٩– عادل عزت – ثلاث قصائد – العدد : ١٢ السنة : ٥ – ديسمبر ١٩٨٧

٢٠– عبد الرازق عبد الواحد – الإختيار – العدد : ١١ – السنة : ٣ – نوفمبر ١٩٨٥

٢١– عبد العزيز موافي – مرايا – العدد : ٩ – السنة : ١٠– سبتمبر ١٩٩٢

٢٢– عبد العظيم ناجي – المرأة ... والميتافيزقا – العدد : ٦ – السنة : ٦ – يونيو ١٩٨٨

٢٣– عد العظيم ناجي – البيت المنصوب علي قرون الأيائل – العدد : ٢ – السنة : ٦ – فبراير ١٩٨٨

٢٤– عبد العظيم ناجي – شجرة الزيزفون هل صارت جرحا – العدد : ٥ ، ٦ – السنة : ٧ – مايو ويونيو ١٩٨٩

٢٥– عبد العظيم ناجي – القيد – العدد : ٧ – السنة : ٩ – يوليو ١٩٩١

٢٦– عبد المقصود عبد الكريم – لاأتخلى ولكنني متعب – العدد : ١١ – السنة : ٥ – يناير ١٩٨٧

٢٧– عبد المنعم رمضان – قصائد الأمل – العدد : ٦ – السنة : ٦ – يونيو ١٩٨٨

٢٨- عبد المنعم رمضان - الرسولة /٢ - العدد : ١٠ - السنة : ٥ - أكتوبر ١٩٨٧

٢٩- عبد المنعم رمضان - أنت الوشم الباقي - العدد : ١٠ - السنة : ١٠ - أكتوبر ١٩٩٢

٣٠- علي منصور - ورده الاشتباك - العدد : ٣ - السنة :٦ - مارس ١٩٨٨

٣١- كمال عبد الحميد - حالة إبداع - العدد : ١٠ - السنة : ٩ - أكتوبر ١٩٩١

٣٢- محمد آدم - آية من سورة الظل - العدد : ١٠ - السنة : ٢ - أكتوبر ١٩٨٤

٣٣- محمد آدم - تجانس - العدد : ٤ - السنة : ١ - أبريل ١٩٨٣

٣٤- محمد آدم - دائرة انعدام الوزن - العدد : ٩ - السنة : ٥ - سبتمبر ١٩٨٧

٣٥- محمد آدم - أشياء صغيرة - العدد : ٤ - السنة ٤ - أبريل ١٩٨٦

٣٦- محمد آدم - آية من سورة الخوف - العدد : ٦ - السنة : ٣ - يونيو ١٩٨٥

٣٧- محمد آدم - السيدة الخضراء - العدد : ٤ - السنة :

٣ - أبريل ١٩٨٥

٣٨- محمد سليمان - المدونات الخمس - العدد : ٤ - السنة : ٣ - ابريل ١٩٨٥

٣٩- محمد سليمان - المليجي - العدد : ٩ - السنة : ٩ - أغسطس ١٩٩١

٤٠- محمد سليمان - المرايا والمخاطبات - العدد : ١١ - السنة : ٣ - نوفمبر ١٩٨٥

٤١- محمد سليمان - المرايا والمخاطبات - العدد : ٦ - السنة : ٤ - يونيو ١٩٨٦

٤٢- محمد عفيفي مطر - محنة هي القصيدة - العدد : ٧ - السنة : ٤ - يوليو ١٩٨٦

٤٣- محمد علي الرباوي - ثلاث صور - العدد :١٢ - السنة : ٣ - ديسمبز ١٩٨٥

٤٤- محمد فريد أبو سعدة - ثلاث قصائد - العدد : ٨ السنة : ١٠ - أغسطس ١٩٩٢

٤٥- محمد الفقيه صالح - مرايا وزوايا - العدد : ١١ - السنة : ٩ - نوفمبر ١٩٩١

٤٦- محمد محمد الشهاوي - وثيقة - العدد : ٧ - السنة : ٦ - مارس ١٩٨٨

٤٧- محمود نسيم - بين مسافتين - العدد : ٨ - السنة : ٩ - أغسطس ١٩٩١

٤٨- مختار عيسى - وامرأتي خضراء - العدد : ١١ ، ١٢ - السنة : ٨ - نوفمبر وديسمبر ١٩٩٠

٤٩- ناصر فرغلي - بانت سعاد واحتمالات أخرى - العدد : ٢ - السنة : ١٠ فبراير ١٩٩٢

٥٠- وليد منير - النهارات - العدد : ٥ - السنة : ٩ - مايو ١٩٩١

٥١- وليد منير - خبز لأيامها خمر لحنيني - - العدد : ٤ - السنة : ١٠ - أبريل ١٩٩٢

٥٢- ياسر الزيات - سورة " العاشقون " - العدد : ٧ - السنة : ٥ - يوليو ١٩٨٧

٥٣- ياسر الزيات - الجثة الخضراء - العدد : ٥ - السنة : ٩ - مايو ١٩٩١

" المراجع العربية "

١- د / أحمد مختار عمر - علم الدلالة - عالم الكتب - - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٨

٢- د / أنور المتوكل - الوظائف التداولية في اللغة العربية - دار الثقافة - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٥

٣- د / أنور المرتجي - سيميائية النص الأدبي - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٨٧

٤- البلاقلاني (أبو بكر محمد بن الطيب -) - إعجاز القرآن - تحقيق : السيد صقر - - دار المعارف - القاهرة - ط٥ - -١١٩٨١

٥- د / تمام حسان - اللغة العربية معناها ومبناها - الهيئة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٨٩

٦- د / تمام حسان - اللغة بين المعيارية والوصفية - دار الثقافة - الدار البيضاء - ١٩٨٠

٧- جمال شحيد - في البنيوية التركيبية - دار ابن رشد - بيروت - ط١ - ١٩٨٢

٨- حسن طلب - ديوان " آية جيم " - الهيئة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٩١

٩- د / حميد الحمداني - بنية النص السردي - المركز



الثقافي العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٩١

١٠- د / حنون مبارك - دروس في السيميائيات - توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٧

١١- د / زكريا إبراهيم - مشكلة البنية - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٧٦

١٢- د / سعيد حسن بحيري - نظرية التبعية في التحليل النحوي - الأنجلو - القاهرة - ط١ - ١٩٨٨

١٣- د / سعيد حسن بحيري - عناصر النظرية النحوية - الأنجلو - القاهرة - ط١ - ١٩٨٩

١٤- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط ١ - ١٩٨٩

١٥- د / شربل داغر - الشعرية العربية الحديثة .. تحليل نصي - توبقال / الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٨

١٦- د / شكري عياد - دائرة الإبداع .. مقدمة في أصول النقد - دار إلياس - القاهرة - ١٩٨٧

١٧- د / صلاح فضل - نظرية البنائية في النقد الأدبي - دار الآفاق - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٦

١٨- د / صلاح فضل - منهج الواقعية في النقد الأدبي - دار الآفاق - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٦

١٩- د / صلاح فضل - بلاغة الخطاب وعلم النص - عالم المعرفة - الكويت - أغسطس - ١٩٩٢

٢٠- عبد السلام بنعبد العالي وسالم يفوت - درس في الابستمولوجيا - الشئون الثقافية - بغداد - د. ت .

٢١- د / عبد السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب - - دار سعاد الصباح - الصفاة - ط٤ - ١٩٩٣

٢٢- عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - شرح : د / عبد المنعم خفاجي - مكتبة القاهرة - ١٩٨١

٢٣- عبد الله إبراهيم - المتخيل السردي - المركز الثقافي العربي - ط ١ - ١٩٨٥

٢٤- د / عبد الله الغذامي - الخطيئة والتكفير - النادي الأدبي - جدة - ط ١ - ١٩٨٥

٢٥- د / عبد المنعم تليمة - مداخل إلي عالم الجمال الأدبي - دار الثقافة - القاهرة - ١٩٧٨

٢٦- عدنان بن ذريل - النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ١٩٨٩

٢٧- د / عزمي إسلام - مفهوم المعنى دراسة تحليلية - حوليات الآداب - حولية : (٦-٣١) الكويت - ١٩٨٥

٢٨- د / علي يونس - نظرة جددة في موسيقى الشعر

العربي – الهيئة المصرية العامة – القاهرة – ١٩٩٣
٢٩– عمر أوكان – لذة النص ، أو مغامرة الكتابة لدى بارت – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ١٩٩١
٣٠– عمر بن الفارض – ديوان عمر بن الفارض – مطبعة محمود توفيق – القاهرة – د . ت
٣١– د / غالي شكري – شعرنا الحديث إلى أين – دار الآفاق – بيروت – ط ٢ – ١٩٧٨
٣٢– د / غالي شكري – أقواس الهزيمة – دار الفكر – – القاهرة – ط١ – ١٩٩٠
٣٣– فتحي ورشيدة التريكي – فلسفة الحداثة – مركز الإنماء القومي – بيروت – ١٩٩٢
٣٤– قدامة بين جعفر – نقد الشعر – تحقيق : كمال مصطفى – الخانجي – القاهرة – ط ٣ – ١٩٧٨
٣٥– د / كمال أبو ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي – دار العلم للملايين – بيروت – ط ١ – ١٩٧٤
٣٦– د / كمال أبو ديب – في الشعرية – مؤسسة الأبحاث – بيروت – ط ١ – ١٩٨٧
٣٧– د/ لويس عوض – نصوص النقد الأدبي (اليونان) – الجزء الأول – دار المعارف – القاهرة – ١٩٦٥

٣٨- المتنبي - ديوان المتنبي - شرح الشيخ / ناصيف اليازجي - دار القلم - بيروت - د . ت

٣٩- د / مجدي الجزيري - المتشابهات الفلسفية لفلسفة الفعل - دار آتون - طنطا - ١٩٨٦

٤٠- محمد بنيس - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب - دار التنوير - بيروت - ط٢ - ١٩٨٥

٤١- محمد بنيس - الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها - توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٩

٤٢- د/ محمد حمود - الحداثة في الشعر العربي المعاصر - دار الكتاب اللبناني - بيروت - ط ١ - ١٩٨٦

٤٣- د/ محمد خطابي - لسانيات النص - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط١ - ١٩٩١

٤٤- د / محمد العبد - إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي - دار المعارف - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٨

٤٥- د/ محمد العبد - اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٩

٤٦- د/ محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة - دار الفكر - القاهرة - ط١ - ١٩٩٠

٤٧- د / محمد عبد المطلب - البلاغة والأسلوبية - الهيئة

المصرية العامة – القاهرة – ١٩٨٤

٤٨- د/ محمد عبد المطلب – بناء الأسلوب في شعر الحداثة . التكوين البديعي – القّاهرة – ١٩٨٥

٤٩- د/ محمد عبد المطلب – قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني – القاهرة – ١٩٩٠

٥٠- د/ محمد عبد المطلب – جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم – القاهرة – ١٩٩٠

٥١- د/ محمد عيد – النحو المصفى- مكتبة الشباب – القاهرة – ١٩٩٢

٥٢- د / محمد على الخولي – قواعد تحويلية للغة العربية – دار المريخ – الرياض – ط١ – ١٩٨١

٥٣- محمد غاليم – التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم – توبقال – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٨٧

٥٤- د/ محمد الماكري – الشكل والخطاب – المركز الثقافي العربي – بيروت – ط١ – ١٩٩١

٥٥- د / محمد مفتاح – تحليل الخطاب الشعري – دار التنوير – بيروت – ط١ – ١٩٨٥

٥٦- د. محمد مفتاح – مجهول البيان – توبقال – الدار البيضاء – ط١ – ١٩٩٠

٥٧- د / محمد نور الدين أفاية - الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٩١

٥٨- د/ محمد نور الدين أفاية - الهوية والاختلافي - أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩١

٥٩- د/ محمد ياسر شرف - النثيرة والقصيدة المضادة - النادي الأدبي - الرياض - ١٩٨١

٦٠- مهدي بندق - ديوان : اعترافات أحمد بن حنبل -كتاب المواهب - العدد : ٤٠ - القاهرة - ١٩٨٧

٦١- ميشال زكريا - الألسنية التوليدية وقواعد اللغة العربية - المؤسسة الجامعية - بيروت - ط٢ - ١٩٨٦

٦٢- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر- دار العلم للملايين - بيروت - ط٧ - ١٩٧٣

٦٣- د / نبيلة إبراهيم - فن القص في النظرية والتطبيق - مكتبة غريب - القاهرة - د . ت

٦٤- د / نصر حامد أبو زيد - إشكاليات القراءة وآليات التأويل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩١

٦٥- د / يمني العيد - في القول الشعري - توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٧

" المراجع المترجمة إلى العربية "

١- إديث كيرزويل - عصر البنيوية - ت : د / جابر عصفور- دار الآفاق - بغداد - ١٩٧٣

٢- أرسطو - فن الشعر - ت : د / عبد الرحمن بدوي - دار الثقافة - بيروت - د. ت

٣- أزوالد تزفيتان وآخرون - المرجع الدلالي في الفكر اللساني الحديث - ت : عبد القادر قنيني - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٨٨

٤- إينو دوزي - جدلية علم الاجتماع بين الرمز والإشارة - ت : د / قيس النوري - الشئون الثقافية - بغداد - ط١ - ١٩٨٨

٥- برند شبلنر - علم اللغة والدراسات الأدبية - ت : د / محمود جاد الرب - الدار الفنية - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٧

٦- بيير زيما - النقد الاجتماعي - نحو علم اجتماع النص الأدبي - ت : عايدة لطفي - دار الفكر - القاهرة - ط١ - ١٩٩١

٧- بييو غيرو - الأسلوب والأسلوبية - ت : د / منذر العياشي - مركز الإنماء القومي - بيروت - د . ت

٨- بيير غيرو - السيمياء - ت : أنطوان أبي زيد - منشورات عويدات - بيروت - ط١ - ١٩٨٤

٩- تزفيتان تودوروف - الشعرية - ت : شكري المبخوت ورجاء بن لامة توبقال - الدار البيضاء - ط١ - ١٩٨٧

١٠- توماس كون - بنية الثورات العلمية - ت : شوقي جلال - عالم المعرفة - الكويت - ديسمبر ١٩٩٢

١١- توماس لوكمان - علم اجتماع اللغة - ت : د / أبو بكر بوقادر - النادي الأدبي - جدة - ط١ - ١٩٨٧

١٢- تيري إيجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩١

١٣- چاك ديريدا - الكتابة والاختلاف - : كاظم جهاد - توبقال - الدارالبيضاء - ط١ - ١٩٨٨

١٤- چاك لينهارت وآخرون - البنيوية التكوينية والنقد الأدبى - عدة مترجمين - مؤسسة الأبحاث - بيروت - ط ١- ١٩٨٤

١٥- چان موكاروفسكي وآخرون - مدخل إلى السيميوطيقا - تحرير وترجمة : سيزا قاسم ونصر أبو زيد - دار إلياس - القاهرة - ١٩٨٦

١٦- جوليا كريستيفا - علم النص - ت : فريد الزاهي - توبقال - الدار البيضاء - ١٩٨٦

١٧- جون كوين - بناء لغة الشعر - ت : د / أحمد درويش - الزهراء - القاهره - ١٩٨٥

١٨- جون لاينز - نظرية تشومسكي اللغوية - ت : د / حلمي خليل - دار المعرفة الجامعية - الاسكندرية - ط١ - ١٩٨٥

١٩- جون لاينز - اللغة والمعنى والسياق - ت : د / عباس الوهاب - الشئون الثقافية - بغداد - ١٩٨٧

٢٠- جيرارجنيت - مدخل لجامع النص - ت : عبد الرحمان أيوب - توبقال - الدار البيضاء - ط٢ - ١٩٨٦

٢١- جيرارجينيت وآخرون - طرائق التحليل السردي - عدة مترجمين - منشورات اتحاد كتاب المغرب - الرباط - ط ١ - ١٩٩٢

٢٢- خوسيه ماريا - نظرية اللغة الأدبية - ت : د/ حامد أبو أحمد - مكتبة غريب - القاهرة - د . ت

٢٣- د . هدسن - علم اللغة الاجتماعي - ت : د / محمود عياد - الشئون الثقافية - بغداد - ١٩٨٧

٢٤- روبرت سي هول - نظرية الاستقبال مقدمة نقدية - ت

: رعد عبد الجليل جواد - دار الحوار - اللاذقية - ط١ - ١٩٩٢

٢٥- رولان بارت - مبادئ في علم الأدلة - ت : محمد البكري - دار قرطبة - الدار البيضاء - ١٩٨٦

٢٦- رولان بارت - الدرجة الصفر في علم الكتابة - ت : محمد براده - الشركة المغربية - الرباط - ط ١ - ١٩٨٥

٢٧- رولان بارت - لذة النص - ت : فؤاد صفا والحسين سبحان - توبقال - الدار البيضاء - ط١- ١٩٨٩

٢٨- ر . م . ألبيرس - الاتجاهات الأدبية الحديثة - ت : جورج طرابيشي - منشورات عويدات - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٣

٢٩- رومان جاكوبسون - قضايا الشعرية - ت : محمد الولي ومبارك حنون - توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٨

٣٠- ستيفان أولمان - دور الكلمة في اللغة - ت : د / كمال بشر - مكتبة الشباب - القاهرة - ١٩٧٥

٣١- فان تيجم - المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا - ت : فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - ط٣ -

١٩٨٣

٣٢- ف . تيشتشرين - الأفكار والأسلوب - ت : د / حياة شرارة - الشئون الثقافية - بغداد - د . ت

٣٣- فوانسواز آرمينكو - المقاربة التداولية - ت : د / سعيد علوش - مركز الإنماء القومي (م . أ .ق) - بيروت - ١٩٨٦

٣٤- فردينان دي سوسير - علم اللغة العام - ت : د / يوئيل يوسف عزيز - وزارة الإعلام - بغداد - ط ١ - ١٩٨٨

٣٥- مارك انجينو - مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد - ت : أحمد المديني - وزارة الإعلام - بغداد - ط ١ - ١٩٩٠

٣٦- مالكوم براديري وچيمس ماكفارلن - الحداثة - ت : مؤيد حسن فوزي - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٧

٣٧- موريس نادو - تاريخ السريالية - ت : نتيجة الحلاق - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٢

٣٨- ميخائيل باختين - الماركسية وفلسفة اللغة - ت : محمد البكري ويمني العبد - توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٦

٣٩- ميخائيل باختين - قضايا الفن الإبداعي عند ديستويفسكي - ت : د / جميل التكريتي - وزارة الإعلام - بغداد - ط ١ - ١٩٨٦

٤٠- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي - ت : محمد برادة - دار الفكر - القاهرة - ط١ - ١٩٨٧

٤١- ميشيل فوكو - جنيالوجيا المعرفة - ت : أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي - توبقال - الدار البيضاء - ط ١ - ١٩٨٨

٤٢- ميشيل فوكو - حفريات المعرفة - : سالم يفوت - المركز الثقافي العربي - بيروت - ط٢ - ١٩٨٧

٤٣- ميشيل فوكو - إرادة المعرفة - ت : مطاع صفدي - م . أ . ق - بيروت - ١٩٩٠

٤٤- ميشيل فوكو - الكلمات والأشياء - عدة مترجمين - م . أ . ق . - بيروت - د . ت

٤٥- هربرت ماركيوز - العقل والثورة - ت : د / فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة - القاهرة - ١٩٧٠

٤٦- هربرت ماركيوز - الإنسان ذو البعد الواحد - ت : جورج طرابيشي - دار الآداب - بيروت- ١٩٨٨

٤٧- هنري لوفيفر - الحداثة - ت : كاظم جهاد - ابن رشد

- بيروت - ط ١ - ١٩٨٣

٤٨- ولترستبس - فلسفة هيجل ، المنطق وفلسفة الطبيعة - ت : د / إمام عبد الفتاح إمام - دار التنوير - بيروت - ط٣ - ١٩٨٣

٤٩- وليم راى - المعنى الأدبي - ت : د / يوئيل يوسف عزيز - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٧

" المراجع الأجنبية "

1- Geoffer . N. Leech - A Linguidtic to English Poetry- Longman group ltd- London-1977

2- Herbert Marcuse - One Dimensional Man- Sphere Books - Ltd - Loudon 1968.

3- M.A.K. Halliday - An Introduction of Functional Grammar- Edward Arnold Ltd - London - 1985

4- M.A.K.Halliday And Ruqaiya Hasan - Cohesion In English - Longman group Ltd - London - 1976

5- Manfred Bierwish - Poetics and Linguistics - Translated by : Peter Salus Renclouding : Linguistics And Literary - edited by : Donald . C. Freeman intheoryehart , and winston - inc - 1970

6- Noam Shomsky - Aspects of the theory of synatax - The M.I. Tpress Cambridge - 1965

7- Raymoud chapman - Linguistics and Literature - Edward Arnold Ltd London - Reprinted : 3 -

1980

8- Raymond williams - The Sociology of Culture - Schoken books - New Yourk 1982

9- Safaa Fickry Al Gazzar - Lexical And Gramatical Deviation In The poetic Works of Gerard Mauley Hopkins - An unpublished ph . D,thesis - Tanta Unviersity - 1989.

10- Samuel . R. Levin - Linguisticstru Stures In Poetry - Moulon, the Hagueparis - 1973

الدوريات

أ- مجلة " إبداع " - الهيئة المصرية العامة - القاهرة .

١- إرفنج هاو - فكرة الحديث في الأدب والفنون - - العدد : ٥ السنة : ٢ - مايو ١٩٨٤.

٢ - د / جابر عصفور - ملاحظات حول الحداثة - العدد : ٢ : السنة : ١٠ - فبراير ١٩٩٢

ب - مجلة " أدب ونقد " - حزب التجمع - القاهرة

١- أنولفوسانشت باتكث - صورة بالأشعة لمذهب ما بعد الحداثة - العدد : ٨١ - مايو ١٩٩٢

٢- د / سيد البحراوي - من أجل مضمون قومي للأشكال الفنية - العدد : ٤٢ - نوفمبر ١٩٨٨

جـ - مجلة " الأربعائيون " - تصدر عن جماعة " الأربعائيون" السكندرية - الإسكندرية .

١- حميدة عبد الله - قصيدة النثر الثمانينية وانكسار النموذج السبعيني - العدد : ٣ ، ٤ - شتاء ١٩٩٢

د - مجلة " الأقلام " - الشئون الثقافية - بغداد

١- د / علي جعفر العلاق - اشعر خارج النظم " الشعر داخل اللغة - العدد : ١١ - السنة : ٢٤ - ١٩٨٩

هـ - مجلة " ألف " - الجامعة الأمريكية - القاهرة

١- بول ريكور - إشكالية ثنائية المعنى - ت : فريال جبوري غزول - - العدد : ٨ - ١٩٨٨

2- Gerard Lapacherie - the poetic Page, Asemeology Study - No : 2-1982.

٣- د / صبري حافظ - التناص وإشاريات العمل الأدبي - العدد : ٤ - ١٩٨٤

٤- د / صبري حافظ - تحولات الشعر والواقع في السبعينات - العدد : ١١ - ١٩٩١

٥- عبد المقصود عبد الكريم - الشاعر التجريبي والثقافة - العدد : ١١ - ١٩٩١

٦- فيكتور شكلوفسكي - الفن باعتباره تكنيكا - ت : عباس التونسي - العدد : ٢ - ١٩٨٢

و - جريدة الأهرام المصرية

١- أحمد عبد المعطي حجازي - قصيدة النثر شعر ناقص - الأربعاء ١٩٩٢/٢/١٩

ز - مجلة دراسات أدبية - الدار البيضاء

١- إلرود إبش - التلقي الأدبي - ت : محمد برادة - العدد : ٦ - ١٩٩٢

٢- عبد العزيز طليمات - الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع

- العدد : ٦ - ١٩٩٢

جـ - مجلة ديوچين - مطبوعات اليونسكو - القاهرة

١- باتريك تاكسويل - قوانين ما لايقال - : السكوت والسر - ت : أحمد رضا - العدد : ٨٨-١٩٩٠

ط- مجلة عالم الفكر - الكويت

١- د / عادل فاخوري - الاقتضاء في التداول اللساني - العدد : ٣ - المجلد : ٢٠ - ١٩٨٩

ي - مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الإنماء القومي (م.أ.ق) - بيروت

١- تزفيتان تودوروف - مقولات الحكاية الأدبية - ت : عبد العزيز شبل - العدد : ١٠ - ١٩٩٠

٢- چان بودريار - " الانذهال والعطالة " - ت : الصديق بوعلام - العدد : ١٠- ١٩٩٠

٣- رولان بارت - نظرية النص - ت : محمد خير البقاعي - العدد : ٣ - ١٩٨٨

٤- ڤان ديجك - علم النص - ت : جورج أبي صالح - العدد : ٥ - ١٩٨٩

٥- هربرت ماركيوز - إيروس والحضارة - ت : مطاع صفدي - العدد : ٢ - ١٩٨٨

ك – مجلة علامات – النادي الأدبي – جدة
ز – د / عبد الملك مرتاض – فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص – الجزء : ١ – المجلد : ١ – ١٩٩١
ل – مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة – القاهرة
١– تيرى إيجلتون – الماركسية والنقد الأدبي – ت : د / جابر عصفور – العدد : ٣ – المجلد : ٥ – ١٩٨٥
٢– د / لطيفة الزيات – الكاتب والحرية – العدد : ٣ – المجلد : ١١ – ١٩٩٢
٣– طبيبة / نوال السعداوي – تجربتي مع الكتابة – العدد : ٣ – المجلد : ١١ – ١٩٩٢
م – مجلة الفكر العربي المعاصر – مركز الإنماء القومي (م.أ.ق) – بيروت
١– الحبيب شميل – من النص إلي سلطة التأويل – العدد : ٨٨ ، ٨٩ – ١٩٩١
٢– جاب لنتفلت – محافل النص السردي – ت : د / رشيد بنحدو – العدد : ٥٤ . ٥٥ – ١٩٨٨
٣– د / سامي سويدان – النص اللازم والنص المتعدي – العدد : ٥٤ ، ٥٥ – ١٩٨٨
ن – مجلة كتابات (ماستر غير دورية) – القاهرة
١– وليد منير – المغامرة الجمالية في شعر السبعينيات –

العدد : ٨ - ١٩٨٤

س - مجلة كتابات معاصرة - بيروت

١- سعيد الغانمي - " الالتفات " " النداء " الشعر " - العدد : ٢ - المجلد : ١ - ١٩٨٩

ع - مجلة الكرمل - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - قبرص

١- ..... " بيانات هذا القرن " - العدد : ١٧- ١٩٨٥

٢- تزفيتان تودوروف - الأدب والاستيهامي - ت : الصديق بوعلام - العدد : ١٧ - ١٩٨٥

٣- شعيب حليفي - النص الموازي للرواية ... استراتيجية العنوان - العدد : ٤٦- ١٩٩٢

٤- علي الشوك - اهتمامات ميثولوجية واستطرادات لغوية - العدد : ٢٦- ١٩٨٧

٥- محمد بدوي - ندوة : شعر السبعينات في مصر - العدد : ١٤- ١٩٨٤

ف - مجلة " كلمات " - البحرين

١- علوي الهاشمي - موسيقى الإطار ... البنية والخروج - العدد : ٩ - ١٩٨٨

ص - مجلة كلية الآداب - جامعة الأسكندرية

١- د / أحمد سليمان ياقوت - عروض الخليل مالها وماعليها - المجلد : ٣٤ - ١٩٨٦

المحتويات

الموضوع الصفحة

رقم الايداع ٩٥/٥٣٠٩

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096



برغم ما تزعمه الدراسة من خصوصية لمنهجها، فإن هذا المنهج لا يبدأ من فراغ، وكذلك لايقطع مع غيره من مناهج، وإنما يتصل بها اتصالاً نوعيا ويوظف ما قبله توظيفا خاصا، وهو فى هذا وذاك يبدأ أساساً من «اللسانيات الحديثة» سواء البنيوية عند «دى سوسير» أو التوزيعية عند «هاريس» أو التوليدية التحويلية عند «تشومسكى».

إن اللسانيات الحديثة تقدم للمنهج أساسه العلمى انطلاقاً من كون «العمل الشعرى» هو، فى الأصل، لغة من اللغة يظل مشدوداً إليها وإن تميز منها، ومحكوماً بها ولو انقطع عنها، وقد تمثل هذا الأساس اللسانى فى توزيع «العمل الشعرى» على مستويات الدرس اللغوى.

شركة الأمل للطباعة والنشر

الثمن: سبعة جنيهات